This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
3 6105 117 029 541

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

I.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode

in

Faustdichtungen

des

achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Von

Dr. Roderich Warkentin.

München 1896.
Franke & Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

105888

Dem Andenken

meines

teuren Vaters.

Vorwort.

In drei grossen Phasen tritt die Faustsage in der deutschen Literatur auf, dem Volksbuch, dem Volksschauspiel und der Kunstdichtung. Die Volksbücher sind oft der Gegenstand sorgfältiger, wissenschaftlicher Untersuchung gewesen. Den Versuch, eine Geschichte des Volksschauspiels zu schreiben, hat Wilhelm Creizenach in seinem dankenswerten Buche gemacht. Noch niemals aber sind die Kunstdichtungen zusammengefasst worden. Alle zu vereinigen wäre kaum möglich, da sich dafür schwer ein einheitlicher Gesichtspunkt finden liesse. Auch haben die Kunstdichtungen seit der Vollendung des Goetheschen Faust, wenn man von Lenaus Dichtung absieht, wenig oder gar kein Interesse für uns. Aber die Faustdichtungen von Maler Müllers Fragmenten bis 1832 sind einer gemeinsamen Betrachtung wohl wert, weil sie alle mehr oder weniger unter dem Einfluss einer grossen Epoche, der Sturm- und Drangperiode stehen. Wenn auch die einzelnen Dichtungen keinen sonderlich grossen ästhetischen Wert repräsentieren, so ist es doch von höchstem Interesse, zu beobachten, einen wie mannigfachen Ausdruck die Faustsage in diesen Jahren fand. Wir gewinnen dadurch ein sehr charakteristisches Bild der ganzen Epoche. Doch nicht nur aus der gesamten Zeit heraus kann man das Werk eines Dichters verstehen, es ist auch bei dem unbedeutendsten Schriftsteller unerlässliche Pflicht, sich darüber klar zu werden, welche Stellung das einzelne Werk inmitten seiner andern Schriften und seines ganzen Lebens überhaupt einnimmt. Aus diesem

Grunde war ich bemüht, bei Faustdichtern, die eigentlich noch gar nicht einer historischen Betrachtung unterzogen sind, oder deren Leben, wie es beispielsweise bei dem Dramatiker Grafen Soden und dem Dramaturgen Schink der Fall ist, in gänzlich ungenügender Weise dargestellt ist, durch Hervorhebung der bemerkenswertesten übrigen Werke und Hinzufügung der wichtigsten biographischen Daten das Bild der betreffenden Faustdichtung zu veranschaulichen und zu beleben. Andererseits musste ich mir selbstverständlich gerade hierin eine gewisse Beschränkung auferlegen, da sonst meine Arbeit in unzusammenhängende Monographien auseinanderzufallen drohte. Endlich möchte ich noch bemerken, dass ich das vierte Kapitel darum so kurz gefasst habe, weil ich nicht wiederholen wollte, was schon oft von verschiedensten Seiten zur Genüge dargestellt ist.

Während meiner Arbeit waren so gütig mich durch einzelne Mitteilungen zu unterstützen die Herren Geheimrat Frhr. v. Soden, königl. württemberg. Gesandter und bevollmächtigt. Minister am bayrischen Hofe Exc., Graf Julius v. Soden auf Neustedles, sowie die Professoren Dr. Michael Bernays in Karlsruhe, Dr. Franz Muncker in München und Dr. E. Kraus in Prag.

Zu ganz besonderem Danke bin ich den Herren Beamten der königl. Hof- und Staatsbibliothek und der königl. Universitätsbibliothek in München verpflichtet, die mir stets auf das liebenswürdigste entgegengekommen sind.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Einleitung. Das allegorische Drama Paul Weidmanns und die Faustdichtungen der Stürmer und Dränger 1

Kap. I. Faustdichter, welche unmittelbar an die Stürmer und Dränger anknüpfen. Graf Soden. A. v. Chamisso. C. C. L. Schöne. A. Klingemann. Braun von Braunthal 9

Kap. II. Faustdichter, welche nur äusserlich an die Stürmer und Dränger anknüpfen und ihren Faustdichtungen einen ganz neuen Inhalt zu geben versuchen. A. W. Schreiber. Joh. Nep. Komareck. K. Fr. Benkowitz. Niklas Vogt. C. D. Grabbe. 46

Kap. III. Die Faustdichtungen von Joh. Fr. Schink und Julius v. Voss 71

Kap. IV. Die erste Aufnahme von Goethes Faustfragment und fremde Fortsetzungen seines ersten Teils 93

Einleitung.

Das allegorische Drama Paul Weidmanns und die Faustdichtungen der Stürmer und Dränger.

Man hat die Sturm- und Drangperiode stets mit der Zeit der Reformation verglichen. Noch näher läge ein Vergleich mit der italienischen Renaissance. Man könnte sie ein schwaches Abbild, mitunter sogar eine Karikatur dieser grossen Epoche nennen. Der schrankenlose Kultus des Individuums, die Vergötterung des Genies ist das bedeutendste Moment der Renaissance. Wollten die Stürmer und Dränger nicht gewaltsam eine ähnliche Epoche in Deutschland herbeiführen? Jede Regel, alles Schablonenhafte, Dogmatische wurde in den Abgrund verdammt und das Genie, für das keine Regeln gelten, verherrlicht. Der „Magus des Norden" Johann Georg Hamann[1]) hatte ausgerufen: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Uebertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort." Für die bildende Kunst suchte Heinse[2]) die Befreiung von jeder engen, pedantischen Regel. Es gibt keinen bestimmten Schönheitstypus, die Bestimmung der Form ist

[1]) „Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums, zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile." Amsterdam 1759 Vgl. J. G. Hamanns Schriften und Briefe hrsg. von Moriz Petri. Hannover 1872 Bd. I S. 363.

[2]) „Ardinghello und die glückseligen Inseln". Lemgo 1787 Bd. I. S. 16.

Sache des Individuums! — lautet die grosse Offenbarung, die er aus dem Studium der Italiener schöpfte. Das Schlagwort der ganzen Periode wurde der Wahlspruch ihres Apostels Christoph Kaufmann: „Man kann, was man will. Und man will, was man kann.“ Als Lenz in seinem „Waldbruder“ [1]), den Heros und Abgott jener Zeit citierend, seinen Herz schreiben lässt: „Beständig quält mich das, was Rousseau an einem Ort sagt, der Mensch soll nicht verlangen, was nicht in seinen Kräften steht,“ fügt er entsetzt hinzu: „O Rousseau! Rousseau! Wie konntest du das schreiben!“

Diese Bejahung des eigenen Ichs hatte in der italienischen Renaissance zu den letzten Konsequenzen d. h. den scheusslichsten Verbrechen geführt, und es lässt sich nicht leugnen, dass auch die Stürmer und Dränger entschiedene Sympathien für grosse Verbrechen hegten.

Es war natürlich, dass jetzt jene alte Volkssage vom Doktor Faust, deren Wurzeln bis in die Renaissance zurückgehen, neu auflebte. Der Held dieser Sage hatte, auf seine eigene Individualität pochend, in stolzem Hochmut und Vermessenheit [2]), „wie den Riesen war, darvon die Poeten dichten dass sie die Berge zusammentragen, vnd wider Gott kriegen wolten,“ sich über die ganze tote und lebende Natur erheben wollen! Das war so recht eine Idealgestalt der Stürmer und Dränger und wir können es wohl begreifen, dass er plötzlich von allen Dichtern jener Zeit besungen wurde.

---

[1]) Vgl. Kürschners Nationalliteratur Bd. LXXX S. 179.

[2]) Vgl. Kap. V des ältesten Spiess'schen Volksbuchs von 1587, abgedruckt in Nr. 7—8 von Braunes Neudrucken. Auch ich möchte mich der Ansicht anschliessen, dass der augenscheinlich beschränkte Verfasser sowohl diese Stelle, wie die von den „Adlerflügeln“ und die Helenaepisode gedankenlos aus einem älteren, uns unbekannten Werke abschrieb. Wenn auch Wilhelm Meyer („Nürnberger Faustgeschichten“, in Abhandl. der k. bayer. Akademie der Wiss. Cl. I Bd. XX Abt. II) sehr interessante neue Aufschlüsse über das älteste Faustbuch bringt, so scheint er doch seinen Verfasser erheblich zu überschätzen, wenn er ihn als einen „lebhaften, angeregten Kopf“ erklärt, der die Faust-[illegible] selbständig neu gestaltet habe.

In dem berühmten XVII. Literaturbrief war durch Lessing von neuem die Aufmerksamkeit auf diesen Stoff gelenkt, und sofort erfuhr er eine ganze Reihe von Bearbeitungen.

Doch gerade die Helden der Genieperiode Maler Müller[1]) und Klinger[2]) verstanden es nicht, in Faust das ins Schrankenlose strebende Genie zu schildern. Sie zeigten ihn in kleinbürgerliche Verhältnisse eingeengt, und unvorsichtige Bürgschaften, Geldmangel treiben in ihren Dichtungen Faust zum Bündnis mit dem Teufel.

Vor Goethe war es nur einem Dichter beschieden, echten Titanismus[3]) in Faust zum Ausdruck zu bringen, und das war Chr. Marlowe, den das XVIII. Jahrhundert nicht kannte.

Das Faustdrama, an das Maler Müller und Klinger bei der Behandlung der Faustsage zunächst anknüpften, war auch kein Volksschauspiel, sondern das 1775 in Prag und München erschienene „allegorische Drama" Johann Faust. Schon de Luca[4]) führt diesen Faust unter den Werken Paul Weidmanns (geb. zu Wien 1746, gest. ebendaselbst als Offizial der Kabinetskanzlei 1810) auf, den Goedeke[5]) mit Recht „einen der oberflächlichsten Vielschreiber" nennt. So unkünstlerisch auch dieses Werk war, war es doch reich an originellen Motiven und gewann dadurch entscheidenden Einfluss auf eine ganze Reihe von späteren Dichtungen. Aus diesem Grunde müssen auch wir es hier etwas eingehender betrachten. Wie in seinem ledernen, nach Gottschedschen Rezepten fabrizierten Dramen, hat Weidmann auch im Faust streng die drei Einheiten gewahrt. Das Stück beginnt daher am Morgen des letzten

---

[1]) „Faust's Leben, dramatisirt von Mahler Müller". Mannheim 1778. Ich citiere nach dem von Seuffert in Nr. 3 der Dtsch. Literaturdenkmale hrsg. Neudruck.

[2]) „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt in fünf Büchern" St. Petersburg bei Kriele 1791. Ich citiere nach dieser ältesten Originalausgabe.

[3]) Vgl. Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch III 1882.

[4]) „Das gelehrte Oestreich" Wien 1778 I, S. 243.

[5]) Grundriss. Aufl. II. Bd. V. S. 313.

Tages[1]), der Faust vertragsmässig übrig bleibt. Faust, der selbst ausruft (I$_6$)[2]): „Ich habe alle Laster durchgeschwelgt. Von Schandthat zu Schandthat bin ich getaumelt“ beginnt Reue zu empfinden. Sein guter Genius Ithuriel, in Gestalt seines Vertrauten, ist bemüht, ihn zu bekehren und so zu retten, während Mephistopheles diese Gewissensbisse durch allerlei Zerstreuungen zu zerstören sucht. Ithuriel führt Fausts Eltern herbei, die den Sohn beschwören, ihnen wieder in die Armut zu folgen. Schon haben sie ihn überredet, da erscheint seine Geliebte Helena — bei Weidmann ein durchaus irdisches Wesen — und will ihren Sohn Eduard vor den Augen des Vaters töten, falls dieser sie verlassen sollte. Faust wendet sich von seinen Eltern ab, und durch ein grosses Ballet sucht Mephisto ihn völlig zu betäuben. Plötzlich inmitten des rauschenden Festes schreibt ein Schatten mit goldenen Buchstaben an die Wand: „Faust, es wird Abend“. Noch einmal ist Ithuriel bemüht, Faust zu retten. Es folgen wieder dieselben Auseinandersetzungen mit den Eltern und Helena. Mephisto, dem Fausts Seele nicht genügt, will auch Helena ins Verderben ziehen. Er verspricht ihr, sie mit ihrem Geliebten und ihrem Sohne zu retten, wenn sie den alten Faust ermordet. Zugleich benutzt er Fausts seelische Aufregung, um ihn zum Selbstmord zu treiben, und reicht ihm den Giftbecher, den Faust in Angst und Verzweiflung leert. Helena, die die blutige That vollbracht hat, stösst sich verzweifelt den Dolch in die Brust, da sie sieht, dass sie den Mord ver-

---

[1]) Ueber eine 1776 in Wien aufgeführte Pantomime „Dernier jour du Docteur Jean Faust“ vgl. Creizenach, „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust“, Halle 1878. S. 14.

[2]) Ein Originaldruck stand mir nicht zur Verfügung, daher musste ich den von Karl Engel, Oldenburg 1877 hrsg. Neudruck benutzen, den Engel in dem seltsamen Wahn veranstaltete, Lessing sei der Verfasser dieses anonym erschienenen Dramas. Von den zahlreichen Widerdieser Hypothese ist am drastischsten der Aufsatz Kuno Süd 1877. Bd. I (aufgenommen in „Kritische tik“. Heidelberg 1896).

geblich verübt hat. Der sterbende Vater[1]) schleppt sich auf die Bühne, betet für Faust und Helena und verzeiht ihnen. Alle rufen jetzt Gottes Gnade an und sterben dann. Auch Fausts Mutter stirbt, obgleich man nicht einsieht, wodurch ihr Tod herbeigeführt wird. „Die Posaune röchelt", Mephisto will mit den Furien triumphieren. Da erscheint Ithuriel und verkündet: „Gott hat die Sünder gerichtet. Die Wage der Gerechtigkeit hat sie zu leicht gefunden, aber die unendliche Barmherzigkeit hat ihre Laster weit überwogen! — Frevler zittert und betet an seine gerechten Urtheile! — Er nimmt die Reuigen in seinen väterlichen Schooss auf und stürzt Euch verfluchte Verführer in eine ewige Hölle."

Dieser Schluss ist wohl bemerkenswert, weil hier zum erstenmal in der ganzen Faustliteratur Faust nicht verdammt, sondern gerettet wird; von Weidmann wurde er wohl einzig und allein um des opernhaften Effektes willen gewählt. Abgesehen von der nicht ungeschickten Exposition ist das ganze Stück ein recht klägliches Machwerk, und wenn trotzdem viele Dichter daran anknüpften, so ist das nur ein neuer Beweis dafür, dass auch das scheinbar Unbedeutendste weitgehende Anregungen zu geben vermag.

Als bühnenfähig erwies sich dieser Faust nicht, doch sind uns einzelne Aufführungen in Ulm,[2]) Nördlingen[3]) und München bekannt. Ueber die Münchener Aufführungen berichtet Grandaur[4]): „Johann Faust erschien 1775 in Prag und noch im nämlichen Jahr in München. Dieser Faust wurde

[1]) Hiezu führt Creizenach (a. a. O. S. 173) als Parallele eine auf einem Theaterzettel im Oktober 1767 zu Frankfurt a. M. vom Theaterdirektor Josef v. Kurz angekündigte Kirchhofszene an: „Faust will die Gebeine seines verstorbenen Vaters aus der Erde graben und zu seiner Zauberey missbrauchen". Die Aehnlichkeit ist doch zu gering, um eine direkte Beziehung zu verraten.

[2]) Vgl. Werner im Anz. für deutsch. Altertum

[3]) Vgl. Georg Joseph Pfeiffer, Klingers
S. 93.

[4]) Chronik des k. Hof- und Nationalthe
1878. S. 10.

am 31. Mai 1766 gegeben, aber bald darauf verboten.“ Die Jahreszahl beruht wohl auf einem Druckfehler, aber auch die Angabe des 31. Mai ist ungenau. Wir können aus Nr. 45 des kurbayerischen Intelligenzblattes Jahrgang 1776 ersehen, dass „Johann Faust, ein allegorisches Drama“ am 16. Mai 1776 gegeben und am folgenden Tage wiederholt wurde.

Da also das allegorische Drama auf süddeutschen Bühnen gegeben wurde, liegt nicht der geringste Grund vor. mit Seuffert[1]) anzunehmen, Weidmann und Maler Müller hätten aus derselben Quelle eines unbekannten Puppenspiels geschöpft. Nein! Müller hat sicherlich den Weidmannschen Faust selbst gekannt. Engel[2]) führt sogar einen meines Wissens verschollenen Druck „Johann Faust. Ein allegorisches Drama, Mannheim 1776. 8°.“ an, der doch vermutlich ein Nachdruck des Weidmannschen Stückes ist. Was ist natürlicher, als dass Müller, der damals in Mannheim lebte, durch diesen Druck das Drama kennen lernte, wenn er nicht schon früher davon gehört hatte? Die in demselben Jahr an demselben Ort erschienene „Situation aus Fausts Leben“ lässt freilich nicht im geringsten auf eine Kenntnis des Weidmannschen Stückes schliessen, aber in dem zwei Jahre später veröffentlichten „Fausts Leben“ ist die Einführung von Fausts Eltern[3]) offenbar auf jenen zurückzuführen. Auch in den späteren uns noch von Müller erhaltenen Entwürfen zur Vollendung seines Dramas erinnert wieder manches an das alle-

[1]) Bernhard Seuffert, Maler Müller. Berlin 1877. S. 180. In der Einleitung zu Nr. 3 der deutschen Literaturdenkmale gibt dann Seuffert selbst die Möglichkeit einer Anregung durch Weidmann zu.

[2]) Karl Engel, Zusammenstellung der Faustschriften vom XVI. Jahrh. bis Mitte 1884. II. Aufl. Oldenburg 1885. Nr. 525.

[3]) Bei Weidmann ruft Fausts Vater bei der ersten Begegnung aus: „Du bebst, Du schämst Dich unser?“ Bei Müller heisst es an derselben Stelle: „Bube! schämst Dich meiner? schämst Du Dich Deines alten Vaters vielleicht?“ Selbstverständlich ist die kraftvolle Charakteristik des Vaters bei Müller sonst gar nicht mit der Weidmannschen Figur zu vergleichen.

gorische Drama, z. B. wenn Mephistos Gehilfe Balack[1]) Fausts Sohn „nach seines Meisters Mephistopheles Absicht beständig gegen Faust als den Mörder seiner Mutter" aufhetzen sollte. Auch zu dem beabsichtigten[2]) Kampf „der Kinder des Lichts mit denen der Finsternis" mag Müller durch Weidmanns Schluss angeregt sein.[3])

Auch Klinger behielt in seinem Roman die Figur des warnenden Vaters[4]) bei. Vor allem aber wurde eine Scene des Weidmannschen Faust, die dort mehr episodenhaft eingeschaltet ist, für seinen Roman wichtig[5]). Als Faust bei Weidmann II$_2$ triumphierend Mephistopheles mitteilt: „Wisse, verruchter Geist, ich habe Deine Macht nur dazu verwandt, Wohlthaten auszuüben," führt ihm Mephisto eine Reihe von Personen vor (Silbergeiz, Schönheitlieb, Raubgern, Sorgenvoll, Waisenplag), denen er wähnt Gutes gethan zu haben. Mit Entsetzen wird Faust gewahr, welch schlimme Früchte seine vermeintlichen Wohlthaten getragen haben: Der bankerotte Kaufmann, dem er Millionen geschenkt hat, ist zum schmutzigen Geizhals, die tugendhafte Frau, der er seltene Schönheit verlieh, ist zur eitlen Kokette geworden u. s. w.

Als Klingers Faust auf seiner grossen Wanderfahrt überall

---

[1]) Vgl. Müllers Brief an den Grafen Ingenheim, mitgeteilt von Seuffert a. a. O. S. 609.

[2]) Vgl. Müllers Brief an Therese Huber, mitgeteilt von Seuffert a. a. O. S. 613.

[3]) Seuffert (a. a. O. S. 200) nimmt hier eine Entlehnung von Lessing an.

[4]) Wie diese Figur dann auch ins Puppenspiel überging, führt Creizenach (a. a. O. S. 174) aus. Auch er erwähnt dann S. 175 die Möglichkeit, dass Müller und Weidmann aus einer älteren gemeinsamen Quelle geschöpft haben könnten, kann aber nicht den geringsten Beweis hiefür beibringen. — Hier wäre auch zu erwähnen, dass der Verfasser des sogenannten Tiroler Faust, über den Zingerle 1877 berichtet hat, vermutlich aus Weidmann das Motiv, Faust durch Selbstmord enden zu lassen, entlehnt hat.

[5]) Ueber die sonstigen Aehnlichkeiten zwischen Weidmann und Klinger vergl. die sorgfältigen und erschöpfenden Untersuchungen Pfeiffers.

den Gerechten unterliegen und den Schurken siegen sieht, fasst er einen grossen Entschluss (S. 199): „Der Gedanke fuhr durch seine Seele: die Menschheit an ihren Unterdrückern zu rächen. Ein stolzes Gefühl durchglühte seinen Busen, die Macht des Teufels, dem er sich auf Gefahr seines Selbst ergeben, zu nutzen, um Gerechtigkeit an den Heuchlern und Bösewichtern auszuüben.“ Vergebens warnt ihn erst der Teufel davor, „der Rache des Rächers vorzugreifen“. In frevelhafter Ueberhebung will Faust die Vorsehung des Allmächtigen verbessern. Aber am Ende seines Lebens entrollt ihm der Teufel in schrecklichen Bildern das Unheil, welches er mit seiner vermeintlichen Weisheit und Gerechtigkeit heraufbeschworen hat, und schliesst mit den Worten: „Fasse nun die Folgen deines Wahnsinns zusammen, durchlaufe sie und sinke vor der scheusslichen Vorstelluug hin.“ (S. 390.)

Noch näher auf die Faustdichtungen Müllers und Klingers einzugehen, würde zu weit führen und wäre auch zwecklos. da sie durch die ausgezeichneten Arbeiten von Seuffert und Pfeiffer erschöpfend behandelt sind. Es kam hier nur darauf an, am Eingange dieser Untersuchung das Verhältnis[1]), in dem diese Dichtungen zu Weidmann stehen, noch einmal genau festzustellen, damit wir bei den späteren Faustdramen sofort erkennen, in wie weit dieselben direkt auf die Stürmer und Dränger oder noch weiter auf Weidmann zurückgehen.

[1]) Sehr charakteristisch für die grosse Anzahl der Motive, die Müller und besonders Klinger aus Weidmann schöpften, scheint es mir, dass Boxberger in einer Besprechung der Engelschen Publikation, ohne zu wissen, dass das Drama von Weidmann verfasst ist, über den unbekannten Dichter mutmasst: „Unter die Stürmer und Dränger gehört er jedenfalls.“ (Archiv für Litteraturgeschichte 1877. Bd. VII. S. 146.)

I.

Faustdichter, welche unmittelbar an die Stürmer und Dränger anknüpfen.

Graf Soden. A. v. Chamisso. C. C. L. Schöne.
A. Klingemann. Braun v. Braunthal.

Selten wurden in einer Zeit von jeder literarischen Strömung so breite Schichten der Bevölkerung nachhaltig ergriffen, wie im XVIII. Jahrhundert. Das zeigt sich namentlich beim Drama. Nur wenige Gebildete gab es, die sich nicht in ihrem innersten Herzen für Schauspieler und Dichter hielten, aber ohne Uebertreibung fast niemand, der nicht geglaubt hätte, zu den berufensten Kritikern zu zählen. Wie Pilze aus der Erde schossen damals die dramaturgischen Zeitschriften hervor. Seit dem Jahre 1767, in welchem am 1. Mai das erste Stück der hamburgischen Dramaturgie erschienen war, bis zum Ende des Jahrhunderts kamen über 120[1]) Zeitschriften rein dramaturgischen Inhalts heraus. Wenn man bedenkt, dass dies nur die periodisch erscheinenden Journale sind, und ausserdem die unzähligen dramaturgischen Artikel in anderen Zeitungen, die zahlreichen Theateralmanache und die einzelnen zusammenhängend erschienenen dramaturgischen Werke in Betracht

[1]) Diese Zahl habe ich einem von mir selbst zusammengestellten Verzeichnis der betreffenden Zeitschriften entnommen, für dessen Vollständigkeit ich allerdings nicht einstehen kann.

zieht, so ist die soeben genannte Zahl in der That erstaunlich hoch.[1])

Berechtigt erscheint da die Klage eines Zeitgenossen[2]), dem freilich die nötige Selbstkritik fehlt, dass das Fach der Dramaturgie „das Steckenpferd jedes Halbgelehrten unserer Tage ist, das unsere Schöngeister so weidlich herumtummeln — wo jeder für seinen halben Gulden Eintrittsgeld die Erlaubnis erkauft zu haben glaubt, sein Urteil über Dichter, Schauspieler, Intendanten u. s. w. zu fällen.“[3])

Aehnlich gross wie die der Dramaturgen war die Zahl der dichtenden Dilettanten.[4]) Angehörige aller Stände und Berufsklassen produzierten eine Unmenge zum grössten Teil herzlich unbedeutender Dramen. Die Abwechslung der be-

---

[1]) Lenz hatte in seinem „Pandaemonium germanicum“ I$_4$ auch dieses Heer von Dramaturgen verspottet, indem er eine Gruppe von einfältigen Journalisten vorführt, die beratschlagen, wie sie die lange Weile vertreiben, zugleich berühmt werden und obendrein Geld verdienen können.

„Vierter: . . . Ich will eine Theaterzeitung schreiben.

Fünfter: Ich eine Theaterchronik.

Sechster: Ich einen Theateralmanach.

Siebenter: Ich einen Geist des Theaters.

Achter: Ich einen Geist des Geistes. Das geneigte Publikum wird doch gescheit sein und pränumerieren?“

[2]) „Dramatischer Briefwechsel das Münchner Theater betreffend“. München 1797. I. S. 6. Der Verfasser, der unter dem Pseudonym Jakob Klaubauf schreibt, ist der Kustos der Münchener Bibliothek F. L. Reischel (Vgl. Grandaur a. a. O. S. 17).

[3]) Welche Arroganz diese kleinen Kritikaster, wie sie Lessing nannte, oft besassen, zeigt, um nur ein Beispiel anzuführen, eine Stelle des dramatischen Censors, den Prof. Strobel in München 1782—1783 herausgab. Hier redet der Verfasser das Vaterland mit den Worten an (I. S. 32): „Sey nicht unbillig gegen die Bemühungen deiner Dramaturgen, die aus eigenen Goldgruben Schätze sammeln, belohne sie, ermuntere sie, nimm sie in Schutz. Sie sind deine Volkskatecheten, deine Reformatoren, deine Tonangeber, und, wenn du willst, die Schöpfer deiner Helden — in jeder Rücksicht deiner ganzen Achtung würdig.“

[4]) Sehr treffend zeichnet Wieland das Treiben dieser unbedeutenden Dramatiker in der „Geschichte der Abderiten“. (Buch III. Kap. II.)

handelten Stoffe war nicht sonderlich gross, man wählte immer wieder dieselben besonders beliebten Motive. Ich erinnere hier an die Flut von Ritterdramen und Soldatenstücken oder an die einzelnen Stoffe wie Medea, Anna Boleyn, Inez de Castro u. s. w. So folgte auch den Stürmern und Drängern in der Bearbeitung der Faustsage — und das war, wie wir schon bemerkten, ganz besonders charakteristisch für jene Zeit — eine ganze Reihe von Schriftstellern.

In der grossen Zahl der späteren Faustdichter jener Zeit, in welcher der Dilettantismus zum Teil sehr unerfreuliche Blüten trieb, ist eine der sympathischsten Erscheinungen der Freiherr v. Soden (geb. 4. Dez. 1754 zu Ansbach, 1790 zum Reichsgrafen ernannt, 1792—96 preussischer Minister und Gesandter beim fränkischen Kreise, gestorben 13. Juli 1831). Ihm war es ernst mit dem Interesse für die Kunst, und er hat — man darf ihm diese Anerkennung nicht versagen — sie auch wirklich gefördert, indem er in den Zeiten schwerster Not das Interesse für die Schaubühne aufrecht zu halten suchte. Unter Aufwand von Mitteln, welche „die Kräfte eines Privatmanns zu übersteigen drohten,“ [1]) hatte er allein um des idealen Zwecks willen zwei Theater in Bamberg und Würzburg [2]) gegründet und musste dabei oft scharfen, ungerechten Tadel erleiden. [3]) Ein weiteres bleibendes Verdienst war es, dass er einem der genialsten Dichter Deutschlands, der damals in äusserster Bedrängnis war, die rettende Hand bot und E. T. A. Hoffmann als Kapellmeister nach Bamberg berief.

Es ist erstaunlich, wie Soden neben seiner bedeutenden Thätigkeit als Staatsmann und als nationalökonomischer Schrift-

[1]) (Leist.) „Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Bamberg“. Bamberg 1862.

[2]) J. G. Wenzel Dennerlein, „Geschichte des Würzburger Theaters“. Würzburg 1853.

[3]) Vgl. Zeitung für die elegante Welt. Leipzig 1806. Nr. 144. Etwas günstiger ist die Beurteilung in Nr. 32 (20. April 1807) der von Dr. Kilian in Bamberg herausgegebenen Georgia.

steller, endlich neben grossen juristischen Arbeiten noch die Zeit fand, zahlreiche dramaturgische Artikel zu schreiben[1]) und vor allem eine Menge von Schauspielen zu verfassen. Auf dem Gebiete des Dramas muss ihm eine wirkliche Bedeutung abgesprochen werden, wenn er sich auch weit über die Durchschnittsdichter erhebt, und namentlich seine „Inez de Castro" ganz vortreffliche Scenen enthält. Seine Dramen sind meistens der Ausdruck einer gewissen positiven Kritik. Sobald er mit der Bearbeitung eines Stoffes, der ihn interessierte, unzufrieden war, begnügte er sich nicht etwa damit, die Mängel der fremden Dichtung hervorzuheben, sondern er versuchte sofort, es selbst besser zu machen und seinerseits nun diesen Stoff zu behandeln. Er schrieb ein fünfaktiges Schauspiel „der rasende Roland" (Berlin 1791), indem er bemerkte, Ariost hätte „die Situationen, deren dies Süjet an sich fähig ist, nicht benutzt, wie er konnte und sollte." „Die Ergiessung seines Schmerzes enthält statt Wahrheit, Natur und Affekt, tändelnde Antithesen und die Ausbrüche seiner Raserei sind Kinderstreiche und Narrheiten."

Er verfasste ein Trauerspiel „Kleopatra"[2]) und deutete in der Einleitung an, dass er einen Vergleich mit Shakespeare gar nicht zu scheuen brauche. Unzufrieden mit Lessings „Emilia Galotti", „weil die Fabel durch die Modernisierung aufgehört hätte, tragisch zu sein," behandelte er im strengen Anschluss an Livius den Stoff in seiner „Virginia" (Berlin 1805). Er verfasste eine Fortsetzung von Kotzebues „Menschenhass und Reue" (Osnabrück 1801). Sein „Pizarro" entstand zwei-

[1]) Er gab selbst ein eigenes Journal „Thalia und Melpomene" heraus, von dem wohl nur 2 Hefte Chemnitz 1797 erschienen sind. Hier sind auch, wie Engel (Faustbibliothek a. a. O. N. 532) berichtet, einzelne Scenen seines Faust zuerst veröffentlicht.

[2]) Schauspiele Berlin 1787 91. Bd. I. Vgl. dazu R. Genée „Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland" Leipzig 1870, S. 287. Ebenso verfasste er ein dramatisches Gedicht „Romio und
mit glücklichem Ausgang nach della Cortes Geschichte von
Aufl. Leipzig und Camburg 1803, II. Aufl. Naumburg 1809.)
t dieses Stück nicht an. Vgl. Genée a. a. O. S. 300.

fellos unter dem Einfluss „Wallensteins“, und zahlreiche andere Beziehungen zu den verschiedensten Schriftstellern liessen sich weiterhin feststellen. Doch mögen diese Beispiele genügen, um zu zeigen, wie Soden sich den mannigfachsten literarischen Richtungen anzuschliessen suchte. Nur der Sturm- und Drangperiode blieb er ziemlich fern, was zum Teil seinen Grund darin haben mag, dass er gerade in jener Zeit 1774 bis 1796 im Staatsdienst stand. Eine persönliche Beziehung zwischen ihm und einem der Stürmer und Dränger hat kaum bestanden, denn unter den sorgfältig gesammelten, an ihn gerichteten Briefen[1]) findet sich keiner von den Helden jener Periode, und aus den mir bekannten Dramen jener Zeit ist auch keine solche Beeinflussung ersichtlich. Höchstens könnte man in dem Trauerspiel „Die Braut“[2]) eine Abhängigkeit von Leisewitz' „Julius von Tarent“ vermuten, die sich aber schwer nachweisen liesse. Ein Problem der ganzen Periode behandelte zwar Soden in seinem „Grafen von Gleichen“[3]); doch ist gerade dieses Stück vom Geiste der Stürmer und Dränger ganz unbeeinflusst geblieben und verrät eine Bekanntschaft mit der ersten 1776 erschienenen Fassung von Goethes Stella gar nicht. Nur den versöhnenden Ausgang hat es mit dieser gemein.

Trotzdem veranlasste ihn die seltsame Vorliebe, in literarischen Dingen stets modern zu bleiben, einen „Doktor Faust“[4])

[1]) Herr Graf Julius von Soden, ein Enkel des Dichters, war so gütig, mir ein Inhaltsverzeichnis dieser Briefe mitzuteilen.

[2]) Schauspiele. Berlin 1787—91 Bd. II.

[3]) „Ernst Graf von Gleichen, der Gatte zweyer Weiber.“ Schauspiel in 5 Aufz. Berlin 1791.

[4]) Als Vorstudie zum Faust ist Sodens Schauspiel „Aurora oder das Kind der Hölle“ (Chemnitz 1795. Grätz 1796) anzusehen. A. W. Schlegel schrieb darüber in der Jen. allgem. Lit. Ztg. 1796. (Bd. III. S. 661): „Die reizende Erzählung von Cazotte, Le diable amoureux, hat zu diesem Schauspiele unstreitig den Anlass gegeben, aber jener leichte phantastische Stoff ist durch die hinzugekommene anmassliche Philosophie fast erdrückt worden. Ungeachtet hier alles ohne Wunder zugeht, und der Satan sich als eine verliebte Sterbliche

(Volksschauspiel in 5 Akten, Augsburg 1797) zu schreiben, der durchaus auf den Dichtungen der Stürmer und Dränger basiert, und den wir hier zuerst betrachten müssen, weil er am unmittelbarsten an diese anknüpft.

Schon Maler Müller hat in seinem Faust alle Typen, die damals im bürgerlichen Drama beliebt waren, vorgeführt. Wir sehen die Studenten, Spieler und Juden — namentlich letztere sind meisterhaft gezeichnet, — nur die Soldaten fehlen.

Auch Sodens Faust beginnt mit einigen Studentenscenen, die freilich an ein ganz anderes Drama der Sturm- und Drangperiode erinnern — an Schillers Räuber. Wir sehen Faust in einer Umgebung von wüsten, heruntergekommenen Gesellen. Auch er hat Streiche vollführt, die sich mit Karl Moors „Stinkereien in Leipzig" wohl messen können: einer Jungfrau hat er die Unschuld geraubt, und das Kind, das aus dieser Verbindung hervorging, treibt sich als Betteljunge auf der Strasse herum und erzählt heulend von der kranken Mutter, die auf dem Stroh liegt. Dem Universitätsrektor, dessen Weib eine Messaline ist, hat er, weil dieser mit der Tugend derselben noch öffentlich prahlte, Hirschstangen auf seine Perücke geheftet. Der Streich ist entdeckt, und Faust soll demnächst in den Karzer gesteckt werden. Auch droht ihm der Schuldturm, da er ganz ohne Mittel ist.

In dieser Situation stösst er ganz ähnliche Tiraden, wie Karl Moor [1]) aus.

---

enthüllt, da dort Beelzebub wieder so rätselhaft davon fährt wie er gekommen: so scheint uns doch in der Erzählung alles natürlicher. Die Faustisierung des Helden, wodurch nach der Absicht des Vf. das Ganze erhöht werden sollte, schwächt bloss das romantische Kolorit und gibt uns Bombast statt haltbarer Begriffe."

[1]) Andere Stellen erinnern wieder an Müller. So hebt schon Seuffert (vgl. Neudruck a. a. O. S. XIX) hervor, dass die Stelle bei Soden (S. 12) „Warum gab sie mir Kraft in die Sehnen und Flammen in die Adern, wenn ich nicht würken soll?" an Müller (S. 29) anklingt: „[illegible] den Gott in meinen Adern flammen, der unter des Menschen [illegible]gt."

„Hier zaussen sich zwey Pedanten die Perücke, ob Cicero tum oder cum geschrieben hat — und das ist Gelehrsamkeit. — Dort klingeln ein paar Narren mir mit ihren Schellen die Ohren taub, und das ist Weisheit.“ (S. 9).

„Pedanten und Parasiten, Huren und Beutelschneider, da habt ihr die Titel vom Menschenkatalog.“ (S. 10).

„Ich fühl in mir Durst nach edlen Thaten, ich könnte tugendhaft seyn und edel und gross — und möchte es, aber Gott! für wen? für einen Haufen Narren, Esel und Schurken? — Zeigt mir Einen weisen tugendhaften Mann, und ich will niederknien und ihm nachfolgen. — Aber in dieser Marionettenwelt,[1]) wo sichs nicht einmal verlohnt, den Drath zu ziehen. — — Mich ekelt das an.“ (S. 11).

„Gute Nacht, Breymenschen! Seelen von Pappe!“ (S. 12). Das ist die Sprache der Räuber! Und wie dort Spiegelberg den verzweifelten Karl Moor „auf Schandsäulen zum Gipfel des Ruhms“ zu locken sucht, naht sich hier Faust der Verführer in Gestalt seines Kommilitonen Brenner. Brenner steht, wie wir schon in der ersten Scene erfahren, seit lange mit dem Teufel im Bunde. Er ist, wie Faust (S. 30) sagt, „zu schwach zur Tugend, zu schwach zum Laster.“[2]) Eigentlich ist er schon der Hölle verfallen, aber Satan hat ihm „seine Zeit gefristet,“ um durch ihn weiter Böses zu stiften und vor allem Faust selbst zu verführen.[3])

Diesmal wird er durch den hereinstürzenden Vater Fausts

---

[1]) Aehnlich ruft Antonio in Sodens „Aurora“ (a. a. O. II. Aufl. S. 17): „Ich will hinaus aus der Marionettenbude dieser einförmigen Welt.“

[2]) Bei Klinger klagt Leviathan (S. 52): „Was ist aus den Kerls zu machen, die weder Kraft zum Guten, noch Bösen haben?“ Dazu führt Pfeiffer (a. a. O. S. 83) Parallelstellen aus Müllers Faust und Goethes Götz an.

[3]) Wir müssen hier unwillkürlich an das alte Wagnerbuch denken, in welchem der Teufel, als Wagner nach Fausts Tode einen Vertrag schliessen und ihn ganz schlau auf 30 Jahre ausdehnen will, erwidert, er besässe seine Seele schon jetzt und wolle ihm nur noch 5 Jahre Frist geben, damit er noch andere in dieser Zeit verführen könne.

gehindert. Wie bei Müller (S. 52) der Vater klagt, er habe aus Briefen erfahren, dass sein Sohn sich der Schwarzkunst zugewandt habe, so erzählt er auch hier (S. 15), dass er mit Briefen gequält wird, die ihm das liederliche Leben seines Sohnes schildern, und wie er dort (S. 52) von den Leiden seiner Frau spricht, so berichtet er auch hier (S. 14): „Der Schmerz riss deine schwache Mutter ans Grab.“ [1])

Wie bei Weidmann (S. 44) ermahnt der Vater den Sohn, ihm wieder in seine einfache Hütte zu folgen. Da erscheint der Gerichtsdiener und lässt Faust in den Schuldturm abführen. Im Gefängnis bringt Brenner dem Verzweifelnden ein Buch, das „die Geheimnisse der Geisterwelt enthält“.

Begierig fängt Faust an das Buch zu lesen. Er fühlt sich von einer neuen Kraft wunderbar gestärkt. Wonnetrunken schwelgt er im Vorgefühl der ungeheuren Macht, die ihm hier verheissen wird, und will die Beschwörung sogleich beginnen, doch plötzlich erscheint Ithuriel, ihn zu warnen.

Ithuriel, die Personifikation des Gewissens, ist offenbar von Weidmann entlehnt. Nur erscheint er hier nicht wie dort in irdischer Gestalt, sondern als „lieblicher Genius, in weissem fliegenden Gewand. Ein Sternenkranz um sein Haupt.“ [2])

Wie bei Weidmann Ithuriel wiederholt Faust durch seine Eltern zur Tugend zurückzuführen sucht, zaubert er auch hier ein Bild hervor, auf dem Faust seine Familie in äusser-

[1]) Wenn bei Soden (S. 15) der Vater ausruft: „Dass ich den närrischen Grillen deiner Mutter nachgab! — Aus dem Schoosskinde sollt und musst ein Doktor werden! Hanss! warum liess ich Dich von mir?“ so erinnert das an eine Stelle bei Weidmann (S. 35), in welcher der alte Faust seiner Frau vorwirft: „Siehst Du, Mutter, so macht es, wenn die Aeltern zu grosse Aussichten mit ihren Kindern

Wär' er beim Pfluge geblieben, so wär' er jetzt vielleicht ein ehr Bauer und süsse mit Tugend in seiner Schaubhütte: aber Ihr wollt Eure Kinder gross sehen. Ich that mein Möglichstes, lockte ihn auf die hohe Schule, da ist unser Lohn!“

[2]) So wird er S. 3 im Personenverzeichnis aufgeführt.

ster Verzweiflung und Not erblickt. Gerührt sinkt er nieder und ruft: „Engel des Himmels, ich bin überwunden“ (S. 24). Damit schliesst der I. Akt.

Der II. Akt beginnt genau wie bei Weidmann damit, dass Ithuriel und Mephisto zusammentreffen und sich gegenseitig mit spitzen Reden verhöhnen. Dann erwacht Faust im Gefängnis aus tiefem Schlummer. Er grübelt verzweifelt darüber nach, welche Stellung der Mensch im Weltall und in der Ewigkeit einnimmt. Wieder erscheint Brenner und sucht ihn von neuem zu verlocken: „Sprich ein Wort, und du bist allmächtig wie ein Gott“ (S. 31). Zum zweitenmal bleibt Faust mit dem geheimnisvollen Buche allein. Diesmal vollführt er die Beschwörung.

Die Stimme eines unsichtbaren Geistes fragt ihn nach seinem Begehren, und als er erwidert: „Bürgerschaft der Geisterwelt,“ rät sie ihm Selbstmord, denn Geist und Fleisch seien die zwei Enden der Natur. Aber Faust will das scheinbar Unmögliche und erwidert: „Und doch gebieth ich dir! Hervor mit deinen Geistern! mit den Bürgern der Unterwelt!“ (S. 33). Es erscheinen nun 7 Geister, die Faust erst nach ihrer Kühnheit, dann ihren Kenntnissen und endlich nach ihrer Schnelligkeit fragt.

Seitdem im Faustbuch von 1589[1]) in den sogenannten Erfurter Zusätzen Faust 3 Teufel citiert hatte und den dritten von ihnen, der so schnell war, wie der Gedanke des Menschen, zu seinem Dienst erwählte, war diese Scene im Volksschauspiel besonders beliebt geworden. Einen gewissen Höhepunkt literarischer Berühmtheit erlangte sie durch Lessings Bearbeitung, die im XVII. Literaturbrief veröffentlicht war. Bei Lessing erscheinen 7 Teufel, die alle ihre Geschwindigkeit angeben müssen. Den Preis erhält der Teufel, der so schnell ist, wie der Uebergang vom Guten zum Bösen. Bei Soden nennen nur 4 Teufel ihre Geschwindigkeit. Der erste

[1]) Vergl. den Nachtrag zu No. 7 und 8 von Braunes Neudrucken.

ist wie der „flammende Bliz", der zweite wie der „Zorn des Rächers", der dritte wie der „Uebergang vom Guten zum Bösen". Ihm erwidert Faust: „Du täuschst dich. Man fliegt nicht mit wunden Füssen. Jeden Schritt bezeichnet Blut des Wanderers." (S. 35). Darauf erhält der siebente Geist, der so schnell ist, „wie der Uebergang vom ersten Schritt zum zweiten", den Preis. Soden fügt in einer Anmerkung zur Antwort des dritten Geistes hinzu: „So lässt Lessing in der bekannten einzig noch vorhandenen Scene seines Fausts den Geist antworten. Verdient meine Idee neben der seinigen zu stehen? das entscheide der Menschenkenner."

Schon Lessings Scene mutet uns wenig sympathisch an, weil sie zu verstandesgemäss ausgeklügelt ist. Dass Soden gerade in dieser Hinsicht noch Lessing zu überbieten suchte, ist wenig geschmackvoll.

Doch zurück zu Faust! Nach der Scene mit den 7 Geistern erscheint ein neuer Teufel, der sich Mephistophiles nennt. In der Hölle nennt man ihn „Skorpion der Reue". Er verspricht Faust Unsterblichkeit, Bürgerrecht der Geister, Hoheit und Macht. Nach kurzem Zaudern unterschreibt Faust den Vertrag mit seinem Blut, indem er darüber spottet, dass es auch in der Hölle Pedanterie und Ceremoniell gibt. Er will „von Planeten zu Planeten fliegen, ergründen die Tiefen der Schöpfung, trocknen allenthalben die Thränen der Unschuld, und niederstürzen die Idole der Tyranney und des Lasters!" (S. 39). Während der Unterzeichnung des Vertrages spricht er leise zu sich selbst: „Wahrheit und Tugend, mein Herz schwöhrt auch euch!" Zu spät ertönt Ithuriels Warnungsstimme, schon steigt Faust auf Mephistos Zaubermantel in die Lüfte.

Zu Beginn des III. Akts kehrt Faust mit Mephisto von seiner ersten Reise durch das Weltall zurück. Er hat mehr gesehen, als gewöhnliche Sterbliche, aber das Warum und Wozu in der Weltordnung vermag er nicht zu fassen. So ist er unglücklicher als zuvor, da seine Illusionen zerstört sind und ihm doch kein Ersatz dafür geboten ist. Wehklagend

vergleicht er sich selbst mit Phaeton, der von seiner kühnen Fahrt herabgestürzt wurde. Diese Stimmung sucht Mephisto zu zerstreuen, indem er Faust zu seiner Liese führt.

Bei Weidmann sahen wir Faust mit einer Geliebten und einem Sohne, bei Klinger mit Weib und Kindern, hier ist er verlobt mit Liese, einem armen Bauernmädchen. Liese erzählt, wie sie von den Leuten gehört habe, ihr Bräutigam sei ein Hexenmeister und besitze viel Gold. Da er aber nicht gekommen, hätte sie schon fast den hübschen Michel des Schulzen genommen. Faust sagt, dass er wirklich Gold besitze, da stürzt sie voller Freude ab, um die Gespielinnen durch die Nachricht zu ärgern, dass sie jetzt eine goldene Haube tragen könne. „Gold hab ich, aber keine Thränen mehr!“ seufzt Faust (S. 45). Diese Scene erinnert an Klinger (S. 125). Dort bringt Faust seiner Familie, die in äusserster Armut schmachtet, reiche Schätze mit, und die junge Frau hat sofort für nichts anderes mehr Sinn, als Gold und Putz. Faust murrt in seinen Bart: „O Zauber des Golds! Magie der Eitelkeit![1]) ich kann nun wegreisen, ohne dass es andre Thränen, als Thränen der Verstellung kosten wird.“ Während aber bei Klinger der Vater, von trüben Ahnungen erfüllt, fragt, woher das Gold komme, zeigt er bei Soden eine unsinnige Freude darüber, so dass sich der eigene Sohn voll Widerwillen abwendet.

Die Bande zwischen Faust und seinen Verwandten sind dadurch zerrissen, aber noch glaubt er fest an die übrige Menschheit; er erinnert sich jetzt an seinen Vorsatz, Thränen zu trocknen und Unrecht zu vergüten, den er ja ähnlich, wie bei Weidmann und Klinger, doch hier noch vor dem Bündnis mit dem Teufel gefasst hatte. Nach einer etwas unklaren

[1]) Pfeiffer (a. a. O. S. 106) hat darauf hingewiesen, dass diese Stelle bei Klinger an die Worte Gretchens erinnert, die schon im Fragment von 1790 standen: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles, ach, wir Armen!“

Scene, in der Brenner[1]) als Eremit verkleidet erscheint, erfüllt Faust die Bitten einer Reihe von Hilfe suchenden, unglücklichen Personen, ohne die Berechtigung ihrer Bitten zu prüfen. Er ist glücklich, wirklich Gutes gethan zu haben. Doch ein „Geist im Priestergewand" erscheint und zeigt ihm in einem geheimnisvollen Spiegel die fürchterlichen Folgen seiner vermeintlichen Wohlthaten: „das Hohngelächter der Verführten, die Thränen entehrter Weiber, die Verzweiflung gemisshandelter Gatten, die Hölle gestörter häuslicher Glückseligkeit, das Geschrey verwaisster Familien!" Dann lässt der Geist seine Maske fallen. Es ist Ithuriel, der zum letztenmal die rettende Hand bieten will. Faust sinkt in seine Arme und damit schliesst der III. Akt.

Der Beginn des IV. Aktes zeigt uns Faust aber wieder in der Gewalt Mephistos. Nach rastlosen Wanderungen sehnt sich Faust aus der trostlosen Gegenwart zurück in eine grosse Vergangenheit und beschwört nach einander die Geister des Sokrates, Cato und Solon.[2]) Doch auch die Unterredung mit den Helden des Altertums gewährt ihm keine Beruhigung. Nur noch eine Aufgabe verbindet ihn mit dem Leben, dem armen Volke, dessen Saaten zerstört, dessen Hütten verwüstet sind, zu helfen. So eilt er zum Fürsten des Landes, den er umgeben von elenden Höflingen findet.[3]) Er sucht ihm die Augen darüber zu öffnen, von welchen Schurken er umgeben,

[1]) S. 57 erwidert dann Mephisto auf die Frage, wo Brenner sei: „Sein Bund ist aus: Sein Stundenglas abgelaufen!"

[2]) Diese Beschwörung möchte ich nicht auf die Erzählung der Erfurter Geschichten, Faust habe den Studenten die griechischen Helden vorgeführt, zurückführen, sondern sie wurzelt wohl in der Vorliebe, die Sodens Zeitgenossen für antike Helden und besonders für Cato besassen.

[3]) Auch Klinger zeigt Faust an einem kleinen Fürstenhofe (S. 175—199). Dies Motiv geht aber nicht etwa auf das Volksbuch dass Faust am Kaiserhofe Zauberkunststücke vorführen lässt, hängt mit der Vorliebe zusammen, die man seit Lessings alotti für die Schilderung solcher kleinen lasterhaften Höfe

und in welches Elend sein Volk dadurch gestürzt ist. Ungläubig hört der Fürst ihn an. Die Höflinge dringen bewaffnet auf Faust ein, der voll Unwillen den Hof verlässt. Sein goldner Traum,[1]) „Rächer der gemisshandelten Menschheit zu sein, furchtbarer Würger des Lasters und der Tyranney, Schirmer der Unschuld und Schwäche", ist zerstört (S. 73). Aus zwei Gründen schloss er den Bund mit dem Teufel, um „die grosse Wunde der Menschheit bis in ihrem Grund zu sondiren, und, wär's möglich, sie zu heilen", und zweitens, um der „Zukunft Schleyer zu heben, und ihre Tiefe mit Götterblick durchzuschauen" (S. 74). Beide Hoffnungen sind nicht in Erfüllung gegangen. Er verlangt jetzt selbst nach Zerstreuung, und Mephisto bringt ihm, wie im Volksbuch, die Helena aus Griechenland. Faust ist berauscht von ihrer Schönheit: „Ein Hauch dieser Lippen entflammt unauslöschliche Gluth." „Komm! komm! O welcher Wahnsinn, Glück zu suchen ausser dem Kreisse deiner Arme; Glorie ausser dem Wiederschein deines holden Antlitzes!" (S. 77).[2]) Entzückt sinkt er an ihren Busen. Mephisto triumphiert. Doch durch Ithuriel aus seinem Wonnetaumel erweckt, wird Faust von Reue erfasst. „Mephistophiles erscheint in Flammen und umfasst D. Faust." Dieser jammert: „Weh mir! du zermalmest mich!" (S. 80).

Hier könnte das Stück eigentlich schliessen, doch es folgt noch ein V. Akt.

Ithuriel gewinnt wieder die Oberhand und führt Faust an den „Busen der Natur" in die Arme seiner „guten Eltern"

---

[1]) Vergl. die schon in der Einleitung citierte Stelle aus Klinger (S. 199): „Der Gedanke fuhr durch seine Seele: die Menschheit an ihren Unterdrückern zu rächen."

[2]) Diese Worte Fausts erinnern an die Stelle bei Marlowe, in der Faust beim Anblicke Helenas ausruft (Vgl. Breymanns Ausgabe in Vollmöller, Engl. Sprach- u. Lit. Denkmäler No. 5. S. 174, V. 1367): „Come Helen, come giue mee my soule againe. Here wil I dwel, for heauen be in these lips. And all is drosse that is not Helena." Doch wird Soden schwerlich Marlowes Tragödie gekannt haben.

und seiner „holden Braut“ zurück. Es war nur „Satans Täuschung“, als Faust seine Eltern „durch Gold vergiftet“ und seine Braut untreu wähnte. In Wirklichkeit trauern sie in äusserster Betrübnis um den Verlorenen und brechen in freudigsten Jubel aus, als er wieder in ihrer Hütte erscheint. Gerührt gelobt er fortan mit ihnen zusammen in redlicher Arbeit sein Brot zu erwerben. Liese, die er, wie wir jetzt erst erfahren, schon früher verführt hat, und die Mutter eines Knaben ist, soll nun sein Weib werden. Plötzlich stört der Lärm einer erregten Volksmenge diese friedliche Scene. Der Bauernkrieg [1]) ist ausgebrochen, und die Aufständischen wollen Faust zum Anführer wählen. Faust weigert sich, er will die friedliche Stätte, die er soeben gefunden hat, nicht wieder verlassen. Da fragt ein Mann aus dem Volke: „Willst du dem Strome der Empörung den zügellosen, verwüstenden Lauf lassen? Nur deine Weisheit kann ihm Ordnung geben, zum Glück des Landes.“ (S. 93). Fausts glühende Vaterlandsliebe erwacht wieder. Er ist überwunden; nur muss das Volk schwören, den Kaiser und alle rechtmässige Obrigkeit zu ehren. Sie leisten den Schwur, doch werden sie stutzig, als er daran erinnert, welche grosse Opfer der Einzelne bringen müsse, damit Deutschland wieder einig werden könne. Als er sie dann gar auffordert, das Gut der Geistlichen und Edelleute zu schonen, und ihnen als einziges Mittel, reich zu werden, die Arbeit empfiehlt, erklären sie ihn für einen bestochenen Verräter und wollen ihn töten. „Was? so soll meine Laufbahn sich enden? — Salomo! dein Siegel schütze mich!“ (S. 97) ruft Faust aus, und Mephisto trägt ihn auf seinem Zaubermantel fort.

Diese Scene erinnert auffallend an Goethes Götz, durch den Soden sicherlich hier angeregt ist.

Das Stück schliesst in Fausts Studierzimmer. Faust ist in

[1]) Auch bei Klinger (S. 385) wird der „unglückliche Bauernkrieg“ erwähnt, den Faust hier, ohne es zu wollen, indirekt selbst veranhat.

grenzenloser Verzweiflung. Eine feurige Schrift erscheint an der Wand: „Faust, deine Zeit ist aus“. Er will beten und vermag es nicht. Die Uhr schlägt wie im Puppenspiel. „Geister umringen ihn, und entführen ihn in die Luft.“ (S. 102.)

Das Drama enthält, wie wir gesehen haben, eine Menge von Anklängen und Entlehnungen aus der Sturm- und Drangperiode. Wir wurden an die Faustdichtungen von Müller und Klinger, an Schillers Räuber und Goethes Götz erinnert. Nur eine Bekanntschaft mit Goethes Fragment von 1790 macht sich nirgends bemerkbar. Soden war bemüht, seinen Faust als Genie zu zeichnen, wie das die Stürmer und Dränger gewollt hatten.[1]) Aber ihm ist es noch viel weniger gelungen, als ihnen. Besonders verhängnisvoll wurde für sein Stück der Einfluss Weidmanns. Die Einführung des Ithuriel, der überall als retardierendes Element auftritt, wirkt äusserst undramatisch.

Ganz ungeschickt und unmotiviert ist die Scene, in welcher Mephisto nicht nur Faust, sondern auch dem Leser vorspiegelt, dass Liese und der alte Vater durch den Glanz des Goldes geblendet seien. Ist eine derartige, übernatürliche Sinnestäuschung überhaupt dramatisch verwerflich, wenn sie einen so weitgehenden Einfluss auf die innere Entwicklung der Handlung gewinnt, so muss doch wenigstens der Leser, beziehungsweise Zuschauer erkennen können, dass es nur Täuschung und nicht Wahrheit sein soll, was sich dort abspielt.

Wenig glücklich ist auch der Zeitpunkt gewählt, in wel-

[1]) Der ganze Faust der Stürmer und Dränger tritt uns aus Brenners Schilderung entgegen: „Die Natur hat dich ausgesteuert mit ihren reichsten Gaben. Wo ist er hin, dieser Durst nach grossen Thaten, dieses Streben nach einer Sonnenlaufbahn? Wohin diese Gierde, alles zu wissen, alles zu erschöpfen? zu messen das Unermessliche, zu erforschen das Unendliche .....“ (S. 20.) Auch bei Klinger (S. 4) heisst es übrigens: „Die Natur hatte ihn, wie einen ihrer Günstlinge behandelt.“

chem Faust erfährt, was für entsetzliche Folgen seine vermeintlichen Wohlthaten gehabt haben. Bei Klinger lässt der Teufel in diabolischer Freude Faust bis zum Schluss in dem Wahn, er schaffe sich durch diese Thaten ein Aequivalent für seine Sünden, und erst am Ende des Romans in einer Scene von überwältigender Tragik zermalmt er den Unglücklichen durch die Mitteilung, dass er gerade hiedurch unerhörte Greuel bewirkt habe, dass gerade seine Vermessenheit den Weltrichter spielen zu wollen, eine seiner schlimmsten Thaten gewesen ist. In dem Sodenschen Stück bleibt diese Eröffnung, die hier Ithuriel macht, ganz ohne nachhaltigen Erfolg. Momentan wird Faust dadurch verstimmt, das ist aber auch alles. Sein Charakter ist überhaupt sehr verschwommen und weichlich. Weit entfernt, ein himmelstürmendes Genie zu sein, ist er in Wahrheit selbst zu schwach zum Guten und zu schwach zum Bösen. Wir hören zwar einige von ihm verübte Schandthaten erzählen, aber wie er uns entgegentritt, erscheint er eigentlich mehr tugendhaft als lasterhaft. So ist sein Bund mit dem Teufel auch keine rechte Sünde, denn er geht ihn in der Absicht ein, Gutes zu thun, und schwört sich selbst, wahr und tugendhaft zu bleiben. Eine moralische Notwendigkeit zu seiner Verdammnis liegt nicht vor. Der Ausgang seines Schicksals hängt lediglich von einem Zufalle ab, und wenn Ithuriel im entscheidenden Augenblick anwesend gewesen wäre, hätte er seinen Schützling sicher gerettet.

Soden hatte hier eben einen Stoff gewählt, der ihm innerlich fremd blieb, und hatte versucht, ihn im Sinne von Dichtern zu gestalten, die ihm ebenso fremd waren. So entstand sein Faust ohne lebendige Kraft, eine mühsam zusammengeflickte Dichtung. Wir können Sodens Faust nicht einmal über Weidmanns Drama stellen, obwohl er in seiner Inez de Castro himmelhoch über letzterem steht, der denselben Stoff behandelte.

Soden mochte die Schwächen dieses Faust selbst fühlen, denn er nahm ihn in keine Sammlung auf; widerspricht der-

selbe doch auch vollkommen den Anschauungen, die der Dichter später in der Einleitung zur ersten Ausgabe seiner Virginia über die Tragödie entwickelt. Hier verdammt er ausdrücklich Schillers Jugendstücke Kabale und Liebe, Fiesko und Don Carlos und erkennt von Goethe unbedingt nur Iphigenie an. Er ist insofern von Lessing beeinflusst, als er die drei Einheiten verschmäht, das Konventionelle der französischen Tragödie erkennt und theoretisch auch die Berechtigung des bürgerlichen Dramas zugibt. Dann aber hat er sich ein höchst merkwürdiges Ideal vom Drama gebildet, das in erster Linie auf ein Missverstehen der antiken Tragödie zurückzuführen ist. Nicht auf den rein menschlichen Gefühlsinhalt, sondern auf den Heroismus [1]) des Helden kommt es ihm an. So verdammt er Hamlet und nennt den Regulus einen wahrhaft grossen Stoff.

Eine Aufführung dieses Faust ist mir nicht bekannt, [2]) wie denn überhaupt die Sodenschen Stücke wenig Glück auf der Bühne gehabt zu haben scheinen.

Den Einfluss, den Sodens Faust aufs Puppenspiel gewann, hat Creizenach bereits untersucht.

In dieser ersten Gruppe der Faustdichtungen müssen wir auch des Faust von Adalbert von Chamisso gedenken, der abgesehen von dem dreiaktigen Trauerspiel „Der Graf von Comminge" wohl der erste grössere, poetische Versuch des Dichters war. Während man jenem Trauerspiel noch, wie Hitzig [3]) berichtet, „das mühselige Ringen mit der Sprache"

[1]) Ganz ähnlich hatte der junge Wieland in dem Vorbericht zu seiner „Lady Johanna Gray" Zürich 1758 behauptet: „Die Tragödie ist dem edlen Endzweck gewidmet das Grosse, Schöne und Heroische der Tugend auf die rührendste Art vorzustellen."

[2]) Doch sagt der Verfasser von „Die Jubelfeier der Hölle oder Faust der jüngere" Berlin 1801, einem Drama, das wir noch später näher betrachten werden, in seiner Vorrede: „Die Bearbeitungen von Mahler Müller und von Soden habe ich nicht gelesen, weiss aber, dass die des letzteren für die Bühne geschrieben und auch aufgeführt wurde."

[3]) Vgl. J. E. Hitzig, A. v. Chamissos Werke. Leipzig 1839. Bd. V S. 13.

anmerken konnte, sind die Verse des Faust von einer geradezu staunenswerten Gewandtheit und Kraft. Der Inhalt der 336 Verse ist in Kürze folgender:

Wir sehen Faust[1]) in seinem Studierzimmer mitten in der Nacht. Hier ist er, über seinen Büchern „nach Wahrheit ringend," alt geworden. Sein Wissensdurst droht ewig ungelöscht zu bleiben, er zweifelt an allem und „ew'ge Rätsel, schrecklich grimm'ge Nattern," peinigen ihn unaufhörlich. Nur in der Wahrheit Schein kann er gesunden. Um sie zu erreichen, will er sich die Geisterwelt eröffnen und beschwört die finstern Mächte. Lockend erschallt sofort die Stimme des bösen Geistes, während der gute Geist ihn zu warnen sucht. Doch Faust will die Warnung nicht vernehmen und ruft aus:

„Entfleuch! Nicht du, Unmächtiger, vermagst
Den heissen Durst des Lechzenden zu stillen,
Die sturmgeschlag'nen Wellen zu besprechen.
Du lähmst den Flug mir, hebe dich von dannen!
Ich will ihn männlich fliegen und nicht zagen.
Ich wende mich von dir, ich folge dem;
Belehrung fordr' ich; Wahrheit und Erkenntniss."

Der böse Geist verheisst ihm die Schätze der Wahrheit, wenn er ihm als Preis seine Seele verschreiben wolle. Vergebens warnt der gute Geist von neuem. Faust will „der ew'gen Rache männlich harren" und zerbricht den Stab des Gerichts, der ihm in die Hand gezaubert wird. Triumphierend teilt ihm der böse Geist mit, dass er umsonst die ewige Verdammnis gewählt habe.

„Der Zweifel ist menschlichen Wissens Gränze,
Es kann der Staubumhüllte nichts erkennen,
Dem Blindgebornen kann kein Licht erscheinen."

Faust wird von massloser Verzweiflung ergriffen. Da wird ihm ein Dolch in die Hand gezaubert, den er sich in's
össt.

Gegenüberstellung des guten und bösen Geistes
Volksschauspiel, während das Motiv, Faust durch
ht zum Selbstmord zu treiben, auf eine Bekannt-

[1]) Werke a. a. O. Bd. IV. S. 186.

schaft mit Weidmann zu deuten scheint. Manches klingt an Goethes [1]) Fragment an. Sonst ist die Sprache so selbständig, dass es nicht möglich ist, festzustellen, wie viel der Verfasser von den Dichtungen der Stürmer und Dränger gekannt hat. Chamisso [2]) sagt selbst über diesen Versuch: „Ich schrieb im Jahre 1803 den Faust, den ich aus dankbarer Erinnerung in meine Gedichte aufgenommen habe. Dieser fast knabenhafte metaphysisch-poetische Versuch brachte mich zufällig einem andern Jünglinge nah, der sich gleich mir im Dichten versuchte, K. A. Varnhagen von Ense. Wir verbrüderten uns, und so entstand unreiferweise der Musenalmanach auf das Jahr 1804.“ Auch Varnhagen [3]) sagte später von dem Inhalte dieses Almanachs, in welchem unter anderm auch Chamissos Faust abgedruckt war: „Von dem literarischen Werthe dieser Jugendversuche kann gar keine Rede mehr sein!“ Von der zeitgenössischen Kritik [4]) wurde das ganze Unternehmen denn auch aufs schärfste getadelt.

Chamisso hat wohl später nie mehr daran gedacht, seinen Faust weiter auszuführen; aber wie sehr ihn die Faustsage fernerhin beschäftigte, sehen wir aus seinem prächtigen „Peter Schlemihl“, der fraglos sehr viel Faustisches enthält.

Auf Chamissos Fauststudie folgten zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in kurzer Zeit eine Anzahl von Faustdichtungen, die alle auf Klinger zurückgehen.

Die erste derselben stammte von Karl Christian Ludwig Schöne (geb. 10. Februar 1779 zu Hildesheim, begann

---

[1]) Warum Ludwig Geiger (Einleitung zu „Berliner Neudrucke“ Serie II, Bd. I. S. III) es so merkwürdig findet, dass Chamissos Faust „vor dem Erscheinen von Goethes erstem Teil gedichtet und veröffentlicht wurde“, ist mir unklar.

[2]) In der Vorrede zur „Reise um die Welt.“ Vgl. Werke a. a. O. I. S. 6.

[3]) Chamissos Werke a. a. O. V. S. 24.

[4]) Vgl. die Kritiken in der „Jen. allg. Literaturzeitung“ Mai 1805. — Mit besonderem Spott fiel man natürlich auch in der „Neuen allg. deutsch. Bibl. (Bd. 89 S. 159) über diesen Almanach her.

1799 Medizin in Göttingen zu studieren, 1813 Direktor des Militärlazarets zu Kolberg, später Hofrat und Arzt zu Stralsund, gest. daselbst nach 1852[1]). Schöne zeigte in seiner Jugend Talent für verschiedene Künste, trat in dem Stadttheater zu Hildesheim selbst auf,[2]) widmete sich dann aber medizinischen Studien und veröffentlichte verschiedene fachwissenschaftliche Abhandlungen.

Sein erster poetischer Versuch war „Faust, eine romantische Tragödie", Berlin 1809. Schöne sagt selbst in der Vorrede: „Klingers Faust, als Roman bearbeitet, gab mir zuerst die Idee, Faust tragisch für die Bühne zu bearbeiten. Im ersten Akt bin ich mehreren seiner schönen Ideen, aber schon am Ende des ersten Akts bin ich einem eigenen Plane gefolgt." Wir werden sehen, wie unglücklich der Versuch ausfiel, Klingers Ideen mit einem ganz neuen Stoff zu verschmelzen.

Das Stück beginnt wie Goethes Faust[3]) mit einem nächtlichen Monolog Fausts in seinem Studierzimmer. Er hat wie bei Klinger die Buchdruckerkunst[4]) erfunden und die Bibel gedruckt, die ihm jedoch niemand abkaufen will. So sieht er denn mit banger Sorge der Zukunft entgegen, die vielleicht ihm, seinem Weib und seinen Kindern den Hungertod bringen wird. Aus dieser Not will er sich durch Magie retten und die höllischen Mächte heraufbeschwören. Wie bei Klinger

---

[1]) Dies Datum fand ich in E. M. Oettinger, „Moniteur des dates" Tome V Dresde 1868. Etwas Genaueres über seine letzten Lebensjahre und seinen Todestag vermochte ich nicht festzustellen.

[2]) Vgl. D. H. Biederstedt, „Nachrichten von den jetzt lebenden Schriftstellern in Neuvorpommern und Rügen." Stralsund 1822. S. 129.

[3]) Ob Schöne den 1808 erschienenen ersten Teil von Goethes Faust gekannt hat, ist nicht ersichtlich. Eine einzige Stelle höchstens, in der Levithan sagt (S. 30): „Du hast das kleine Leben nur gesehn, ich will dich jetzt ins Grosse führen" könnte an Goethes „Wir sehn die kleine, dann die grosse Welt" erinnern.

[4]) Auch bei Soden (a. a. S. 50 und S. 74) wird beiläufig erwähnt, dass Faust der Erfinder der Buchdruckerkunst sei.

erscheint ihm Leviathan, und die nun folgende lange Unterredung (S. 7—18) ist fast wörtlich aus Klinger (S. 56—78) entnommen.

Bei Klinger spielt Leviathan seinen letzten Trumpf aus, indem er Faust reiche Schätze, dann die schöne Bürgermeisterin und schliesslich Orden, Fürstenhüte etc. zeigt. Auch bei Schöne zaubert er erst einen Kasten mit Gold und dann „mehrere schöne weibliche Figuren“ herbei. Darauf springt Faust mit einem raschen Entschluss aus dem Zauberkreis und ruft, wie bei Klinger: „Ich bin dein Herr!“ Damit ist der Bund geschlossen.

Während der ganzen Beschwörung hatte Faust nur an sein armes Weib und seine hungernden Kinder gedacht, daher will er jetzt zuerst zu diesen eilen. Er kündigt ihnen (S. 21) seinen Entschluss an, mit einem reichen Herrn — d. i. Leviathan — eine weite Reise zu unternehmen. Wie bei Klinger (S. 124) ermahnt ihn sein alter Vater, sich im Lande redlich zu ernähren. Doch Faust winkt einigen Dienern, die Gold und Schmuck hereinbringen. Wie bei Klinger (S. 126) spricht der Vater die bange Ahnung aus, dass diese Schätze nicht redlich erworben sind. Doch während dort (S. 125) Fausts Weib, durch den Zauber des Goldes bethört, für nichts anderes mehr Sinn hat und gerade diese bittre Erkenntnis Fausts Glauben an die Menschheit aufs tiefste erschüttert, ruft sie hier aus (S. 22):

„Kann mich der Schmuck doch nicht erheitern Faust,
Nur du vermagst's, wenn du an meiner Seite
Den bangen Tag verlebst.“

Doch trotz der Thränen seines tugendhaften Weibes reisst Faust sich los, um mit Leviathan die Weltreise anzutreten.

Bei Beginn des II. Akts finden wir Faust mit Leviathan in einer „freien Gegend“. Faust fasst den Entschluss, die Macht, die er jetzt besitzt, auszunutzen, um Gutes zu thun. Auch dies Motiv hat Schöne, wie vor ihm Soden, aus Klinger entlehnt.

Ueberhaupt scheint Schöne eher bemüht gewesen zu sein, die Sprache der späteren Dramen Schillers nachzuahmen, als den Ton der Stürmer und Dränger zu treffen.

Eine sehr treffende, vernichtende Kritik dieses Faust erschien noch in demselben Jahr in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste.“ [1]) Hier war Goethes und Schönes Faust gleichzeitig besprochen und das richtige Urteil gefällt: „Wer sich einen klaren Begriff von dem machen will, was ein Dichter und was kein Dichter sei, der darf nur diese beiden Produkte hinter einander lesen.“ [2]) „Der Verfasser (d. h. Schöne) weiss sich nicht einmal richtig auszudrücken; seine Sprache ist matt und schwülstig zugleich, und nichts kann rauher und holprichter seyn, als seine Verse.“

An diese derbe, aber verdiente Zurechtweisung kehrte sich unser Schöne leider nicht und besass die Unverfrorenheit, später sogar eine Fortsetzung [3]) des Goetheschen Faust zu veröffentlichen, die wir an einer andern Stelle betrachten werden.

Das Problem, Klingers Faust zu dramatisieren, war durch das erbärmliche Machwerk Schönes natürlich in keiner Weise gelöst. So unternahm es wenige Jahre darauf ein alter Bühnenpraktiker, einen wirklich bühnenfähigen Faust nach Klinger zu schreiben — Ernst August Friedrich Klingemann (geb. 31. Aug. 1777 zu Braunschweig, stu-

---

[1]) Leipzig 1809. Bd. VI. S. 314—37.

[2]) Die Beurteilung Goethes ist trotzdem hier von einer enormen philiströsen Borniertheit.

[3]) Wilhelm Scherer scheint in seiner Literaturgeschichte (ich citiere nach der V. Aufl. Berlin 1889) der irrtümlichen Ansicht gewesen zu sein, dass diese Fortsetzung von einem andern Schöne verfasst sei. Denn er sagt dort (S. 704): „Das schreckte einen kläglichen Poeten, Namens Karl Schöne nicht ab, 1809 eine neue ›romantische Tragödie‹ auf Grund des Klingerschen Romans zu verfassen.“ Weiter heisst es dann: „Gleichzeitig mit dem Vossischen Drama, 1823, versuchte C. C. L. Schöne den Goetheschen Faust fortzusetzen, indem er ihn rte.“ Auch im Register (S. 810) sind Karl Schöne und C. C. L. Schöne *zwei* verschiedene Personen aufgeführt.

dierte in Jena, seit 1795 schriftstellerisch thätig, 1814 Theaterdirektor in Braunschweig, gestorben daselbst 24. Jan. 1831).

Seine theatergeschichtliche Bedeutung ist ausführlich von Joseph Kürschner [1]) gewürdigt, so mag hier nur mit wenigen Worten seiner Stellung in der Literatur gedacht werden. Mit Recht nennt man ihn, der schon in Jena bei Fichte, Schelling und A. W. Schlegel Kolleg gehört hatte, einen Anhänger der Romantik. [2]) Doch könnte Klingemann auch als ein später Nachfolger der Stürmer und Dränger gelten, da er ein Vertreter des Ritterdramas war, das sich bekanntlich unter dem Einfluss von Goethes Götz entwickelt hatte. Eines seiner allerersten Werke „Wildgraf Eckart von der Wölpe. Eine Sage aus dem vierzehnten Jahrhunderte" Braunschweig 1795 [3]) ist ein äusserst umfangreiches, weitschweifiges Ritterdrama [4]) in 3 Abteilungen, das 368 enggedruckte Seiten einnimmt. Ihm folgte „Die Asseburg. Historisch romantisches Gemälde dramatisiert" Leipzig 1796—97 in zwei Teilen zu je 3 Büchern. [5]) Beide Stücke sind in Prosa geschrieben und haben grosse Aehnlichkeit miteinander. An die Möglichkeit, sie aufzuführen, wird der Verfasser wohl selbst nicht gedacht haben, da man infolge ihrer endlosen Länge mehrere

[1]) Vergl. Allg. deutsch. Biogr. Bd. XVI. S. 187.

[2]) Als Anhänger der Romantik wird Klingemann auch oft in der Neuen allg. deutsch. Bibl. (vergl. z. B. Bd. 73 S. 313 und Bd. 86 S. 94) angegriffen und verspottet.

[3]) Die Vorrede ist vom Dezember 1794 datiert.

[4]) Goedeke (Grundriss, Auflage 1. Bd. III. S. 152) bezeichnet dieses Werk als Roman, und ebenso Joseph Kürschner (a. a. O. S. 187), doch haben beide das Buch vielleicht gar nicht selbst gekannt und liessen sich durch den Titel „eine Sage" irre leiten, den sie aus der Bibliothek der schönen Wissenschaften von Enslin-Engelmann (Aufl. II. Leipzig 1837 S. 187) entnommen haben mögen.

[5]) Diesen Titel teilt Goedeke (a. a. O. S. 152) mit. Ich selbst benutzte einen spätern Druck. — „Von der Asseburg", bemerkt A. W. Schlegel in der „Jen. allg. Liter.-Ztg." (1796 No. 378 S. 566) „ist vollends gar nichts zu sagen, als dass es unbegreiflich ist, wie man ein so unschmackhaftes Werk nicht wenigstens in Einem Bande endigt."

Ueberhaupt scheint Schöne eher bemüht gewesen zu sein, die Sprache der späteren Dramen Schillers nachzuahmen, als den Ton der Stürmer und Dränger zu treffen.

Eine sehr treffende, vernichtende Kritik dieses Faust erschien noch in demselben Jahr in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste.“ [1]) Hier war Goethes und Schönes Faust gleichzeitig besprochen und das richtige Urteil gefällt: „Wer sich einen klaren Begriff von dem machen will, was ein Dichter und was kein Dichter sei, der darf nur diese beiden Produkte hinter einander lesen.“ [2]) „Der Verfasser (d. h. Schöne) weiss sich nicht einmal richtig auszudrücken; seine Sprache ist matt und schwülstig zugleich, und nichts kann rauher und holprichter seyn, als seine Verse.“

An diese derbe, aber verdiente Zurechtweisung kehrte sich unser Schöne leider nicht und besass die Unverfrorenheit, später sogar eine Fortsetzung [3]) des Goetheschen Faust zu veröffentlichen, die wir an einer andern Stelle betrachten werden.

Das Problem, Klingers Faust zu dramatisieren, war durch das erbärmliche Machwerk Schönes natürlich in keiner Weise gelöst. So unternahm es wenige Jahre darauf ein alter Bühnenpraktiker, einen wirklich bühnenfähigen Faust nach Klinger zu schreiben — Ernst August Friedrich Klingemann (geb. 31. Aug. 1777 zu Braunschweig, stu-

---

[1]) Leipzig 1809. Bd. VI. S. 314—37.

[2]) Die Beurteilung Goethes ist trotzdem hier von einer enormen philiströsen Borniertheit.

[3]) Wilhelm Scherer scheint in seiner Literaturgeschichte (ich citiere nach der V. Aufl. Berlin 1889) der irrtümlichen Ansicht gewesen zu sein, dass diese Fortsetzung von einem andern Schöne verfasst sei. Denn er sagt dort (S. 704): „Das schreckte einen kläglichen Poeten, famens Karl Schöne nicht ab, 1809 eine neue «romantische Tragödie» auf Grund des Klingerschen Romans zu verfassen.“ Weiter heisst es dann: „Gleichzeitig mit dem Vossischen Drama, 1823, versuchte C. C. L. Schöne den Goetheschen Faust fortzusetzen, indem er ihn kopierte.“ Auch im Register (S. 810) sind Karl Schöne und C. C. L. Schöne als zwei verschiedene Personen aufgeführt.

könne. Nur grosse Leidenschaften soll der tragische Dichter darstellen: nicht nur die hohe Tugend, sondern auch das gewaltige Laster.

Auch dies sind Grundsätze, die es durchaus rechtfertigen, wenn wir Klingemann als einen wirklichen Nachfolger der Stürmer und Dränger ansehen. So war er von allen Dichtern, die wir bisher betrachtet haben, der berufenste, einen Faust zu schreiben.

In der Vorrede zu seinem Faust (Trauerspiel in 5 Akten. Leipzig und Altenburg 1815) spricht er es klar aus, dass es ihm nur darauf ankomme, „einen ächt dramatischen Faust" zu schaffen und dabei „das geheimnisvolle Grauen, das durch die alte Legende waltet," festzuhalten.

Das Stück beginnt in der Nacht in Fausts Studierzimmer.

Wie bei Klinger ist Faust vermählt. Sein alter Vater, der hier Diether heisst und blind ist, wohnt wie dort bei ihm. Diether und Fausts Weib Käthe warten im Studierzimmer auf seine Rückkehr. Käthe hat das Zimmer zum erstenmale betreten, was ihr Gatte sonst streng verboten hat. Sie betrachtet neugierig den unheimlichen Ort, der ihr Schaudern einflösst und schildert dem blinden Greise, was sie ringsum erblickt. Auf diese Weise wird eine ganz geschickte Exposition gegeben. Wir erfahren, dass Faust die Bibel gedruckt habe. Auch das Feuerrohr für das Pulver des Berthold Schwarz hat er erfunden. „Ein Höllenwerk" nennt Diether, von bangen Ahnungen erfüllt, diese Erfindung:

„Von früh her trieb der Faust Astrologie,
Und schaute frech die Zukunft aus den Sternen!
Ich hab' ihn oft verwarnt; denn solche Kunst
Ist schon Geschwisterkind mit Teufelswerken." (S. 11.)

Ein grosses Buch fesselt Käthes Aufmerksamkeit. Als sie es aufschlägt, glühen und flammen ihr die Zeichen[1]) daraus entgegen und erfüllen sie mit Entsetzen. Der Famulus

[1]) Hier werden wir an die geheimnisvolle Macht erinnert, die bei Goethe vom Zeichen des Makrokosmus ausgeht.

Wagner stürzt mit einer Lampe herein, da ihn das Licht im Studierzimmer erschreckt hat.

Wagner ist hier wie bei Müller vor allem der gute Freund der Faustschen Familie, trägt dabei allerdings auch einige Züge von Goethes „trocknem Schleicher".

Inzwischen kehrt Faust selbst zurück. Er hat wie bei Klinger überall vergeblich die gedruckte Bibel zu verkaufen gesucht. So ist er in der verbittertsten Stimmung, hört weder auf Käthes Liebkosungen noch auf des Vaters Vorwürfe und stürmt wild hinaus.

Die nächste Scene spielt auf einem Kirchhof. Aus einer Kapelle schallt ein Choral. Faust naht. Der Gesang: „Quid sum miser tunc dicturus . . . . ." stimmt ihn nachdenklich und erinnert ihn an seine Jugend. Da tritt „ein Fremder, ganz in einen dunklen Mantel verhüllt," auf und winkt ihm zu folgen, indem er nach dem Spessar[1]) deutet. Nach einigem Zaudern stürzt Faust ihm mit dem Rufe nach:

„Hinaus zum Spessar! — Eh' der Tag beginnt,
Sollst du, ein Sklav, zu meinen Füssen zittern!" (S. 30).

Zu spät erscheinen Diether, Käthe und Wagner, um nur noch Faust im Spessar verschwinden zu sehen. Mit Grausen und unter Wehklagen[2]) sehen sie das Unwetter, das sich über dem Walde furchtbar entladet. In der Ferne verhallt Fausts Ruf: „Wehe! Wehe!"

Bei Beginn des nächsten Akts sehen wir Faust in einer Gebirgsgegend, wo er einen sehr langen Monolog hält. In diesem ziemlich ermüdenden Phrasengeklingel könnte man wieder manche Anklänge an Goethe konstatieren, die jedoch auf gänzlich oberflächlichen Reminiscenzen beruhen. Wir

[1]) Schon im Volksbuch von 1587 hiess es, dass Faust dem Teufel zum ersten Mal in „einem dicken Waldt, wie etliche auch sonst melden, der bey Wittenberg gelegen ist, der Spesser Wald genandt" beschworen habe.

[2]) Bei Klinger heisst es: „Hier sprang er wild begeistert in den ›s hinein, und Klagegetön seines Weibes, seiner Kinder, seines ‹ erschollen in der Ferne: ›Ach verlohren! ewig verlohren!‹." (S. 22.)

erfahren, dass Faust mit der Hölle einen Vertrag geschlossen hat: Nur wenn er vier Todsünden begeht, soll er dem Teufel verfallen.

Er wird von ungestümer Lebenslust erfasst:

„Geniessen will ich, glühend heiss geniessen,
Und nimmer welken soll mir der Genuss;
Ins Herz des Lebens will ich überfliessen,
Berauschen mich an seinem schönsten Kuss;
Doch Dauer sei dem Augenblick gegeben,
Rauscht er hinweg, mag ich ihn nicht durchleben!" (S. 39).[1])

Der Kuhreigen, der sanft in der Ferne ertönt, versetzt ihn in eine sentimentalere Stimmung. Er denkt an sein Weib und befiehlt einem unsichtbaren Geiste, seine Rückkehr zu Hause anzuzeigen und zugleich seinem Weib goldene Ketten und Armspangen zu bringen. Dann eilt er selbst von dannen.

In der nächsten Scene findet Käthe ihr Haus plötzlich mit glänzendem Prunk ausgestattet. Sie hat sich mit den goldenen Ketten geschmückt, die ihr Faust geschickt hat (wie bei Klinger S. 125), doch auf Wunsch des alten Diether legt sie den Schmuck wieder ab. Dabei erzählt sie, Faust hätte ihr geschrieben, dass er als Begleiter eines reichen Herrn nach Welschland gereist sei (wie bei Klinger S. 124).

Plötzlich sieht sie ein weibliches Porträt an der Wand hängen, das früher nie an dieser Stelle war. Sie verhängt es mit einem Schleier, da sie den stechenden, tückischen Ausdruck jener Augen nicht zu ertragen vermag.

Da hält ein Wagen mit vier schwarzen Rossen vor dem Haus. Faust ist heimgekehrt. Sein Antlitz erglüht in seltsamem Feuer. Er ist in heftigster Erregung. Den alten Vater, der wieder mit denselben Ermahnungen beginnt, fertigt er schroff ab. Mit grosser Freundlichkeit begegnet er Wagner[2]) und scheint gesonnen, ihn in seine Geheimnisse einzuweihen.

[1]) Hier hat Klingemann ganz gedankenlos eine Reminiscenz aus Goethe hingeschrieben, ohne zu überlegen, ob sie in diesem Zusammenhang irgend welchen Sinn hat.

[2]) Wagner berichtet übrigens von einem unheimlichen schwarzen Pudel, der mit funkelnden Augen vor der Thüre sässe.

Leidenschaftlich begrüsst er Käthe, die vor seiner wilden Sinnlichkeit zurückschreckt. Plötzlich wird sie gewahr, dass seine linke Hand blutet. Ganz mechanisch spricht sie ein Märchen von einem Grafen vor sich hin, der im Walde mit dem Blut der linken Hand seine Seele dem Teufel verschrieben habe:

„drauf ward der Grafe
Ein reicher Mann, allein die Wunde heilte
Nie wieder zu, und nach der Feuertaufe
Blieb sein Gesicht - -

(bricht in dem Augenblicke Faust anblickend ab, verlässt den vorigen Ton und schreit ausser sich auf)

— Ha, glühend, wie das deine!“ (S. 70).

Indessen hat Faust das verschleierte Bild gesehen, reisst die Hülle herunter und wird durch den Anblick aufs höchste entzückt.[1])

Im III. Akt sitzt Faust mit Wagner inmitten zechender Studenten in einem Weinkeller. Ein Student erzählt ahnungslos verschiedene Anekdoten von dem berühmten Faust, der aus Auerbachs Keller auf einem Weinfass hinaus gefahren sei, einem Bauern ein Fuder Heu samt Pferden und Wagen aufgefressen habe, auf seinem Mantel durch die Luft geflogen sei — lauter Züge aus dem Volksbuch. Faust ärgert sich hierüber und kredenzt dem Sprecher einen Becher; doch, als dieser daraus trinken will, entzündet eine blaue Flamme[2]) den Becher, der mit einem furchtbaren Knall zerspringt, so dass alle Studenten entsetzt fliehen. Erst jetzt bemerkt Faust einen „Fremden“ mit einem „hochrothen wilden, von der Sonne verbrannten“ Gesicht, mit dem er ins Gespräch kommt. Der Fremde trinkt unterdessen brennenden Wein und reisst erhitzt sein Wamms auf, aus dem ein Porträt fällt. Darauf schlummert er weinschwer ein. Faust hat in dem Bild jenes Weib wieder er-

[1]) Auch hier hat Klingemann Goethe benutzt. (Vergl. „Hexenküche“.)

[2]) Bei Goethe flammt der Verjüngungstrank, den Faust in der Hexenküche trinkt, auch auf.

kannt, dessen Porträt ihn schon einmal so grenzenlos entzückte. Er will den Fremden, der sich vorher als den Gatten dieser Frau ausgab, ermorden, indess Wagner entsetzt flieht. Doch die Dolchstösse verwunden den Schlafenden nicht, der lächelnd aufwacht und ihm seine linke Hand weist, die auch gezeichnet ist. Dann erzählt er, dass er nur der Gatte seines Weibes heisse; in Wirklichkeit sei sie noch unberührt. Faust wird von der heftigsten Begehrlichkeit ergriffen. Auf seinen Wunsch eilen beide zu Helene, die sie auf einer Rasenbank schlummernd finden. Mit wachsendem Entzücken betrachtet Faust die Schlafende. Sie erwacht und streckt ihm lächelnd ihre Arme entgegen. Hier schliesst der III. Akt.[1])

Bei Beginn des nächsten Akts klagt Faust dem Fremden, in welchem wir längst Satan selbst erkannt haben, dass Helene sich vor ihm verberge. Endlich, da seine Sehnsucht auf das höchste gestiegen ist, erscheint sie. Sie gesteht Faust ihre Liebe, doch sei sie von so wilder Eifersucht erfasst, dass sie nicht in seinen Armen ruhen könne, solange sein Weib lebe. Daher wolle sie selbst sterben.

Faust beschliesst nach heftigem inneren Kampfe, sein Weib zu töten, da ja Helene eine der vier Todsünden wohl wert sei. Doch als ihm Käthe in ihrer holden Unschuld entgegentritt, vermag er die That nicht zu vollbringen. Da zeigt ihm eine Erscheinung Helene, die verzweifelt auf sich selbst den Dolch zu zücken scheint. „Ha! halte ein!“ ruft Faust und reicht seinem Weib den Giftbecher. Sterbend gesteht Käthe, dass sie guter Hoffnung sei. So hat Faust zwei Todsünden gleichzeitig begangen, denn er hat nicht nur sein Weib, sondern auch das keimende Leben in ihrem Schoss getötet.

In der ersten Scene des V. Akts finden wir Faust in einer Stimmung, in welcher Verzweiflung und Trotz ab-

[1]) Dass die Teufel in Gestalt eines schönen Weibes den Menschen verführen, war ein alter Aberglaube. Auch in dem Volksbuch von 1587 treibt Faust mit dem Teufel Unzucht.

wechseln, auf einem Kirchhof. Plötzlich erscheinen Fackelträger: es ist der Leichenzug der ermordeten Käthe.[1]) Faust schwelgt förmlich, wie er selbst sagt, in wildem Schmerz, bis der blinde Diether, eine Pistole in der Hand, herbeistürzt. Als er Fausts Stimme erkennt, umschlingt er ihn und will ihn erschiessen. Sie ringen mit einander. Der Schuss geht dabei los, und Diether sinkt tödlich getroffen nieder. Faust hat die dritte Todsünde begangen! Wild rafft er sich auf und ruft:

„Doch Trotz sei dem geboten!
Vier müssens seyn! – Bis dahin bleib' ich Meister!" (S. 160).

In einem erleuchteten Saal, in welchem wilde Tanzmusik erschallt und seltsame, schwarze Masken sich bewegen, sucht er seine Gewissensbisse durch Wein zu betäuben. Immer höher steigt seine Angst. Er will beten und vermag es nicht. Dann wieder von wilder Sinnlichkeit erfasst, will er Helene umschlingen. Doch als er sie berührt, fällt ihre Maske herunter, und ein scheusslicher Totenschädel grinst ihm entgegen.

[1]) Diese Scene ist fraglos dem V. Akt von Goethes Clavigo entnommen. (Vgl. Der junge Goethe Bd. III. S. 431). Dort ruft Clavigo aus: „Todt! Marie todt! Die Fackeln dort! ihre traurigen Begleiter! — Es ist ein Zauberspiel, ein Nachtgesicht, das mich erschröckt..." „Verschwindet, Geister der Nacht, die ihr euch mit ängstlichen Schrecknissen mir in den Weg stellt — (er geht auf sie los) Verschwindet! — Sie stehen! Ha sie sehen sich nach mir um! Weh!...." und bei Klingemann Faust:

„Es ist ein Trugbild, meinen Geist zu lähmen.
Nichts Wirkliches! —
(er stürmt auf die Träger ein.)
Ha, fort, ihr Nachtphantome!
Erster Leichenträger. Was wollt ihr von uns?
Faust. Ha, ihr haltet Stand." (S. 155).

Wenn Faust dann ferner den Trägern zuruft:

„Bleibt, sag' ich! Oder bei dem Teufel drunten,
Ich mache alle euch zu Nachtgespenstern!" (S. 157).

mahnt uns diese Stelle wiederum an Hamlet.

Das Bild von der gepflückten Rose (S. 156) stammt aus Emilia Galotti. Wir sehen also, dass Klingemann, um den Effekt dieser einen Scene zu erhöhen, eine förmliche Blütenlese aus berühmten Klassikern bringt.

Mit den Worten: „Das Lager ist bereit! Folg, Bräutigam, hinab zur Feuerhochzeit!!“ (S. 176) versinkt die fürchterliche Erscheinung. Faust will fort eilen, doch „der Fremde schleudert ihn bei den Haaren auf die Bühne zurück“, während man die Uhr zwölf schlagen hört.

Mit Entsetzen[1]) erkennt jetzt Faust in dem Fremden Satan, der ihm verkündet, dass sein Vertrag abgelaufen sei. Als Faust einwendet, dass er nur drei Todsünden begangen habe, erklärt Satan triumphierend, dass es seine schwerste Sünde war, dass er diesen Vertrag überhaupt schloss. In übermenschlichem Trotz richtet sich jetzt Faust auf und will

„die Hölle selbst zu Schanden machen:
So, wild und kühn, mein wildes Daseyn krönen,
Ich will's — der Faust! — und ewig dich verhöhnen!!“ (S. 181).

Wütend schleudert ihn Satan in den Abgrund. Doch während des Sturzes noch jubelt Faust auf: „Ha, hinab! hinab!“ (S. 182).

Dieser Faust, der in titanenhafter Kraft der Hölle noch im letzten Augenblicke trotzt, ist so recht eine Gestalt im Sinne der Stürmer und Dränger. Wir werden an Klinger erinnert, bei dem der Höllenfürst, als ihm Leviathan Faust vorstellt, bewundernd und anerkennend sagt: „Ein ganzer Kerl.“ (S. 404).

So ist das ganze Drama, wenn es auch mannigfaltige Anklänge an Goethe aufweist, andererseits viel Originelles enthält, in der Hauptsache doch im Sinne Klingers abgefasst, und es mag eine beabsichtigte Ironie des Grafen Hahn gewesen sein, als er zum Aerger des Dichters das Drama in Altona unter dem Titel „Doktor Fausts Thaten und Höllenfahrt“ aufführen liess.[2])

Was Klingemann erreichen wollte, ist ihm gelungen. Sein Faust erwies sich als bühnenfähig und wurde oft auf-

[1]) Der Hohn, den der Fremde über Fausts Angst ausspricht, weil der „mächtige Höllenzwinger“ sich nun als „Gewürm des Staubes“ erweist (S. 179), erinnert an den Spott des Erdgeists bei Goethe.

[2]) Vergl. Adolf Meyer in der Gartenlaube 1873. S. 461.

geführt. Auch wir können der Technik des Dramas unsere Anerkennung noch heute nicht versagen. Alle Effekte sind allerdings so grell, wie nur irgend möglich, aber man kann nicht sagen, dass die Grenze des Lächerlichen überschritten ist. Von einer wirklichen Charakteristik der Personen oder Schönheiten der Sprache kann freilich nicht die Rede sein.

Als Versform ist der fünffüssige, reimlose Jambus gewählt, doch finden sich auch Ottaverime und gereimte Trochäen.

So grausig das Stück auch wirken soll — Klingemann[1]) sagt selbst einmal, er hätte es nicht für „nervenschwache Naturen" geschrieben —, sind doch sorgsam alle übernatürlichen Erscheinungen vermieden, die bei einer Aufführung Schwierigkeiten machen könnten. Ebenso wechselt die Scene in jedem Akt nur einmal. Wir sehen überall den fürsorglichen Theaterdirektor, der nur darauf bedacht ist, die Inscenierung seines Stücks möglichst zu erleichtern.

Eine scharfe Satire über den Klingemannschen Faust schrieb 1831 Friedrich von Sallet[2]) unter dem Titel: „Zubereitung des Klingemannschen Faust, eine Hexenscene". Hier trat Parisia, die Königin des Unsinns, mit den Hexen Fada, Annyanta und Absurda auf, um einen sinnlosen Trank zu brauen. Der Verstand kommt hinzu und spuckt hinein. Die Hexen sind untröstlich, weil das nun entstandene Werk, das sie Klingemann überreichen, doch einen kleinen Beigeschmack vom Verstande erhalten hat. Darauf beschwört Klingemann Melpomene, die in herrlicher Figur erscheint, sich aber unter seinen Händen in eine kleine, ekelhafte Zwergin verwandelt. Als man in des Dichters Nachlass das Manuskript dieser Scene durchsah, fand man von seiner eigenen Hand den Vermerk darauf: „Ungerecht und unbestimmt".

[1]) In dem Aufsatz „Ueber den Geist tragischer Kunst" (a. a. O. S. X).

[2]) Vergl. Sämmtliche Schriften hrsg. v. Th. Paur. Bd. IV. S. 6. 1847.

Klingemann selbst hat sich äusserst bescheiden über seinen Faust in den Reisebriefen[1]) ausgesprochen. Er redet hier bewundernd von der Dichtung Goethes und fährt dann fort: „Mein Faust beschränkt sich dagegen auf die engen Grenzen des Dramatischen allein, und ich behandelte den Gegenstand in dieser Rücksicht als Volkssage für die Handlung, keineswegs aber als eine philosophische Aufgabe für die höhere Abstraktion.“ [2]) In einem Brief aus Wien schreibt er dann, nur aus dem Grunde bereue er es nicht, den Faust geschrieben zu haben, weil Seyfried ihn so ausgezeichnet komponiert habe.

Trotzdem Klingemann nun wirklich auf Grund des Klingerschen Romans einen bühnenwirksamen Faust verfasst hatte, konnte es Julius von Voss nicht unterlassen, nochmals eine neue Bearbeitung Klingers zu versuchen. Diesen Faust, der ganz kläglich ausfiel und als „Trauerspiel mit Gesang und Tanz“ in Berlin 1823 erschien, werden wir in einem spätern Kapitel behandeln müssen, da er zugleich an eine andere Faustdichtung anknüpft.

Bei den bisher betrachteten Faustdichtungen konnten wir überall einen überwiegenden Einfluss Klingers beobachten, während uns nur wenig an Maler Müller gemahnte. Es darf das freilich nicht Wunder nehmen, da von Müllers Faust ja nur Fragmente bekannt wurden. Um so bemerkenswerter ist es, dass noch ganz spät eine Faustdichtung an Müller anknüpft, auf die ich hier kurz hinweisen will, obwohl sie nach dem Jahre 1832, das die Grenze unserer Betrachtungen bildet, erschienen ist.

Der Verfasser ist Johann Karl Braun Ritter von Braunthal (geb. 1802 zu Eger, 1826 Erzieher in Breslau, 1829 in Berlin, dann in Wien, Dresden und Opoczno in

[1]) „Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche“ Braunschweig Bd. I. S. 23. 1819.

[2]) „Kunst und Natur“ Bd. II. S. 246. 1821.

Böhmen, 1850 Bibliothekar in Wien, gest. daselbst am 26. November 1866 [1]).)

Er schrieb unter dem Namen Jean Charles eine grosse Anzahl zum Teil recht spannender, zum Teil aber auch sehr weitschweifiger Romane. Heute, wo diese längst vergessen sind, ist er in der Literaturgeschichte eigentlich nur noch durch seine Fehde mit Anastasius Grün und sein „Dichterleben aus unserer Zeit“ [2]), das höchst paradoxe und unsinnige Urteile über Mozart, Schiller u. A. enthalten soll, bekannt.

Sein Faust erschien 1835 unter dem Titel: „Eine Tragödie von B. v. B“.

Wie Müller versucht Braunthal bei Beginn seines Dramas geschickt exponierend, dadurch ein Bild von Faust zu geben, dass er ihn als Mittelpunkt des öffentlichen Interesses hinstellt. Die Philister sind von natürlichem Hass und Neid auf die Geistesgrösse dieses Mannes erfüllt, die Studenten vergöttern ihn. Wie bei Müller kommt Fausts alter Vater nach der Stadt, um seinen Sohn zu besuchen, und trifft erst mit Wagner im Wirtshaus zusammen. In einem Wald schliesst Faust unterdes mit Mephistopheles den Vertrag, nachdem ihm „schwelgerischer Vollgenuss, Gold und Ruhm“ verheissen ist.

Doch nur dieser erste Akt ist Müller nachgebildet. Von nun an beginnt eine eigene Komposition. Faust entführt einem Grafen Robert seine Geliebte Bianka und beginnt diese wahrhaft zu lieben. Mephisto, dessen Pläne durch diese ernsthafte Leidenschaft bedenklich gekreuzt werden, sucht Faust durch neue Zerstreuungen abzulenken und bringt ihn in ein liederliches Haus in Paris, wo hoch gespielt wird. Hier trifft

[1]) Vergl. Wurzbach Bd. II. S. 121. Als unselbständige Auszüge der hier gegebenen Charakteristik erscheinen der Nekrolog in „Unsere Zeit“ Leipzig 1867 S. 391 und der Artikel Rud. Falkmanns in Allg. deutsch. Biogr. Bd. III. S. 274.

[2]) Novelle. Leipzig 1842. Bösenberg. So gibt Engelmann in seiner Bibliothek (a. a. O. Bd. II. S. 59) den Titel an. Ich selbst habe das

Faust mit Graf Robert zusammen und verwundet diesen schwer im Zweikampf. Er muss fliehen und wird von Mephisto weit fortgeführt.

Im Kloster von St. Just, in das sich gerade Karl V. zurückgezogen hat, finden wir ihn wieder. Seltsamer Weise bringt Braunthal auch die Komödie von Karls Leichenbegängnis ganz unvermittelt auf die Bühne.

Faust findet hier auch Bianka wieder, die schon vor zwei Jahren einen Sohn geboren hat, den sie Juanito genannt hat. Doch sollen die Wiedervereinigten sich nicht lange ihres Glückes freuen, denn der inzwischen wahnsinnig gewordene Graf Robert eilt herbei und tötet erst den Knaben und dann sich selbst. Bianka stirbt vor Schreck und Kummer.

Verstört und verzweifelt finden wir Faust am Ende des Dramas in den Ruinen seines ehemaligen Hauses wieder. Er leert eine Giftphiole und stirbt vor den Augen des treuen Wagner. Dann heisst es: „Ein Blitzstrahl fährt neben Faust in den Boden. Posaunenstoss. Ein Schatten schiesst aus dem Hintergrunde auf die Leiche hervor; in diesem Augenblicke erhebt sich am Haupte die leuchtende Gestalt Juanito's, einen Palmzweig ausstreckend. Orgeltöne erschallen fernher, der Schatten versinkt.“ (S. 152.)

So unbestimmt dieser Schluss auch klingt, können wir doch aus ihm entnehmen, dass Faust gerettet wird.

Ich möchte den Braunthalschen Faust ein Gegenstück zu Schönes Drama nennen. Wie Schöne den ersten Akt aus Klinger entlehnt und daran eine selbständig erfundene Handlung knüpft, so schreibt Braunthal die erste Scene ganz im Sinne Müllers und fährt dann selbständig fort. Wie jener hat auch er eine Episode aus der deutschen Kaisergeschichte ganz äusserlich mit der eigentlichen Handlung zusammengeflickt.

So vermag ich diesen Faust seinem Werte nach kaum über Schöne zu stellen, wenn die Sprache auch etwas weniger trivial ist.

II.

Faustdichter, welche nur äusserlich an die Stürmer und Dränger anknüpfen und ihren Faustdichtungen einen ganz neuen Inhalt zu geben versuchen.

A. W. Schreiber. Joh. Nep. Komareck. K. Fr. Benkowitz. Niklas Vogt. C. D. Grabbe.

Die bisher betrachteten Faustdichter waren trotz mannigfacher eigener Zuthaten in der Hauptidee doch Müller und Klinger gefolgt. In diesem Kapitel werden uns Dichter beschäftigen, die den Stürmern und Drängern nur äusserliche Motive entlehnen und ihren Faustdichtungen ganz neue, originelle Ideen zu Grunde legen.

Am selbständigsten und freiesten behandelte den alten Stoff Aloys Wilhelm Schreiber (geb. 12. Okt. 1763 zu Kappel in B., studierte in Freiburg, Gymnasiallehrer in Baden-Baden, 1798 in Rastatt Mitarbeiter des Kongresshandbuchs, 1800 Gymnasialprofessor in Baden-Baden, 1805 Professor der Aesthetik in Heidelberg, 1812—26 grossherzogl. bad. Hofrat und Hofhistoriograph in Karlsruhe, seit 1826 pensioniert in Baden-Baden, gest. daselbst am 21. Okt. 1841).[1])

Seine ersten schriftstellerischen Versuche waren dramatische Arbeiten. So gab er 1788 ein „Tagebuch der Mainzer

[1]) v. Weech in Allg. deutsch. Biogr. Bd. XXXII. S. 471. Hier seine poetischen Versuche kaum erwähnt. Letztere standen im „Nekrolog der Deutschen" 1841 Bd. XIX. verzeichnet.

Schaubühne“ und 1788—89 „Dramaturgische Blätter“ in Frankfurt heraus, von welchen der erste Band[1]) der Frau Rat Goethe gewidmet war. Unter der Flut von dramaturgischen Zeitschriften des XVIII. Jahrhunderts gehören diese Blätter trotz des wichtigen, anmassenden Tones, in dem sie abgefasst sind, zu den unbedeutendsten.

Aus dem Kolleg, das Schreiber in Heidelberg las, mag wohl sein „Lehrbuch der Aesthetik“ Heidelberg 1809 hervorgegangen sein. Das Buch ist ganz unselbständig und besteht eigentlich in einer Sammlung verschiedenster, oft sich direkt widersprechender Sätze anderer Autoren. Während einige Stellen aus dem Laokoon und der Hamburgischen Dramaturgie abgeschrieben sind, begegnen wir einer Menge von Anschauungen, die der Sturm- und Drangperiode angehören, und es ist gerade das Interessanteste an dem Buche, zu sehen, wie lebendig bei Beginn des XIX. Jahrhunderts noch die wirklich grossen, ästhetischen Offenbarungen der Stürmer und Dränger waren, die unter dem verheerenden Einfluss des unseligen Klassicismus nur allzubald verloren gehen sollten.

Von den eigenen poetischen Werken Schreibers ist noch weniger Rühmliches zu sagen. Er schrieb eine Unzahl unbedeutender Gedichte, in denen er mit Vorliebe Neckarthal und Rhein besingt, und ebensoviele Novellen. Unter letzteren ist am originellsten in der äusseren Fassung die Schiller gewidmete „Reise meines Vetters auf seinem Zimmer“.[2]) Bremen 1797. Auch eine Anzahl kleiner Lustspiele verfasste er, die förmlich von Tugend triefen und seiner Gesinnung alle Ehre machen, dafür aber um so talentloser sind. Er selbst sagt von ihnen[3]):

[1]) Ich habe nur die ersten vom Juni bis Dezember 1788 erschienenen Stücke durchsehen können, die sich im Besitz der Frankfurter Stadtbibliothek befinden.

[2]) Zu dieser Idee mag Schreiber vielleicht durch Maistres „Voyage autour de ma chambre“ 1794 (abgedruckt in „Oeuvres complètes du comte Xavier de Maistre“ Leipzig 1847) angeregt worden sein.

[3]) Vgl. Vorrede zu „Theaterstücke von dem Verfasser der dramaturgischen Blätter“ Frankfurt a. M. 1789.

„Sie sind flüchtig gearbeitet. Wer, wie ich, in so mancherlei Feldern des menschlichen Wissens herumschweifen muss, kann sich nicht fixieren auf einem Gegenstand, kann nicht immer Laune und Stimmung abwarten." Auf den naheliegenden Gedanken, dann doch lieber gar keine Lustspiele zu schreiben, kam Schreiber gar nicht, und das ist wieder charakteristisch für seine Zeit, in der sich eben der Gebildete verpflichtet fühlte, um jeden Preis einige Theaterstücke zu produzieren.

Sein interessantestes Werk sind seine „Scenen aus Fausts Leben", die in Offenbach 1792 anonym [1]) erschienen. Das Buch ist Goethe mit den Versen gewidmet:

„O zürne nicht, dass ich mit Dir
Nach einem Ziel zu laufen wage,
Der ich noch keinen Kranz des Sieges trage!
Vom Lorbeer, den Du nimmst, genügt ein Blättchen mir."

Die Scenen sind sämtlich in Prosa geschrieben und einfach aneinander gereiht, ohne dass dabei irgendwie eine dramatische Technik angewandt wird. Vom Drama ist nur die Form des Dialogs entlehnt, sonst ist der Charakter des Ganzen romanhaft.

Wir sehen Faust vergeblich nach Befriedigung seines Wissensdurstes, wie nach innerer Ruhe ringen. Er hat ein Mädchen Namens Therese verführt, und diese hat ihm einen Sohn geboren. Dieser Liebe überdrüssig, verlässt er das Mädchen und tritt, nachdem er von seinem alten Vater Abschied genommen hat, eine längere Reise an. Vergeblich sucht er nach Ruhe. Er vermag sie weder in der Stadt noch auf dem Lande, weder in der Stille des Klosters noch an dem einsamen Gestade der Ostsee zu finden. Nachdem er auch vergeblich versucht hat, die ewige Wahrheit von dem Eingeweihten eines Geheimbundes — vielleicht ist hier an einen Freimaurer-

[1]) Wenigstens trägt das Titelblatt nur die Anfangsbuchstaben Schr. Engel erwähnt in der Faustbibliothek (a. a. O. No. 655) eine spätere Ausgabe, die unter dem Titel „Gemälde im sanfteren Colorit aus dem Leben des Schwarzkünstlers Faust" Offenbach 1794 mit dem Namen des Verfassers erschien.

orden gedacht — zu erfahren, beschliesst er, nach Indien zu den Braminen zu gehen. Am Ufer des Ganges finden wir ihn wieder. Dort soll ihm ein Bramine den Weg ins Geisterreich zeigen. Vergeblich warnt der würdige Greis Faust, den entscheidenden Schritt zu thun. Schliesslich bescheidet er ihn in eine einsame Höhle. Hier vernimmt Faust eine unsichtbare Stimme, die ihn nach seinem Begehren fragt. Er erwidert, er wolle aus dem Kreise der Menschheit heraustreten. „Bedenke! Du bleibst Mensch und musst doch Verzicht thun auf die Leiden und Freuden der Menschheit, wenn Du den furchtbaren Bund mit Geistern knüpfen willst!“ erschallt dieselbe Stimme warnend. (S. 72.) Da fragt Faust: „Habt ihr Wahrheit, die der Mensch nicht hat?“ Und als er eine bejahende Antwort erhält, ruft er rasch entschlossen: „Ich bin Euer.“ Er soll nun zunächst eine Prüfung bestehen. Drei Tage soll er einen Weg wandeln, der ihn dann von selbst wieder in diese Höhle zurückführen wird. Er darf in dieser Zeit nur reines Quellwasser geniessen, soll jedes Vergnügen fliehen und „an nichts Theil nehmen, es mag gut oder böse seyn“.

In glühender Sonnenhitze droht er zu verschmachten. Von den Bäumen hängen die herrlichsten Früchte herab, die ihn erquicken könnten, doch er darf sie nicht geniessen. Gegen Abend kommt er an eine einsame Hütte, in der ein schönes, junges Mädchen wohnt. Fern von allen Menschen ist sie hier in der Wildnis in holder Unschuld aufgewachsen. Sie empfindet eine aufrichtige Freude an dem schönen Fremdling, die sie in ihrer Naivetät gar nicht zu verbergen sucht, streichelt seine Wangen und küsst ihn. Die Versuchung wird immer stärker. Aber Faust entflieht ihr.

Am nächsten Tage findet er die kostbarsten Juwelen, die einen unermesslichen Wert besitzen. Lächelnd geht er an dieser Versuchung vorüber, die leicht ist im Vergleich zu was er kurz vorher überstanden hat.

Am dritten Tage findet er einen schönen, so

Knaben. „Aber in eben dem Augenblicke kam eine Schlang auf den Schlafenden zu. Mit einem Schlage seines Wanderstabes hätte sie Faust lähmen und das schuldlose Kind retten können, und schon hob sich sein Arm; aber eine unsichtbare Macht schien ihn zu fesseln, und der holde Säugling lag in seinem Blute.“ (S. 80)[1]).

„Bang und düster, wie ein Mensch, der einen Mord auf der Seele hat, irrt er fort“, von der Zuversicht getröstet, dass sich auch dieses Rätsel für ihn lösen werde. Am Abend gelangt er an den Eingang der Höhle. Hier glaubt er aus der Ferne die Stimmen Wagners, der auch bei Schreiber Fausts treuester Freund ist, seiner Geliebten und seines alten Vaters zu vernehmen, die ihn zur Umkehr mahnen. Doch nach kurzem Zaudern betritt er die Höhle, und eine Stimme erschallt: „Deine Prüfung ist vollendet. Du bist aufgenommen in unseren Bund“. (S. 83).

So scheint die Faustidee der Stürmer und Dränger von Schreiber vollkommen umgekehrt zu sein. Denn während dort, um Schopenhauersche Begriffe zu gebrauchen, die Faustsage die denkbar grösste Bejahung des Willens zum Leben darstellt, verneint hier Faust freiwillig den Willen zum Leben. Erst auf dieser höchsten sittlichen Stufe eröffnet sich ihm der Weg in die Geisterwelt.

Doch ein derartig tiefsinniges Problem zu behandeln, lag Schreiber ferne. Hatte er doch schon in der Vorrede es ausgesprochen, dass er nur die Idee ausführen wolle: Der Mensch ist nicht gemacht für den Umgang mit höheren

[1]) Faust handelt hier nach der erhaltenen Weisung, dass er sich auch nicht um das Gute kümmern dürfe. — In Georg Forsters deutscher Uebersetzung von Wilhelm Robertsons „Historischer Untersuchung über die Kenntnisse der Alten von Indien“ stand auch der Satz: „Der wahre Weise kümmert sich nicht um das Gute oder um das Uebel in der Welt.“ (S. 307.) Doch ist es sehr fraglich, ob Schreiber dieses Buch gekannt hat. Erschienen ist dasselbe wohl Ende 1791. (Die Vorrede des Uebersetzers ist vom 1. Okt. 1791 datiert, während als Jahr auf dem Titelblatt 1792 angegeben ist.)

Wesen und darf nicht ungestraft aus dem Kreise der Menschheit heraustreten. Und wie ungeschickt führte Schreiber diese Idee aus!

Die unsichtbare Stimme in der Höhle fragt: „In welcher Gestalt soll ich Dir erscheinen?“ (S. 83.) In seiner wahren ätherischen Gestalt vermag Faust den Geist nicht zu sehen, daher bittet er ihn, die Gestalt eines Jünglings anzunehmen. Sein Wunsch wird erfüllt. Ein Jüngling steht vor ihm. Er nennt sich Helim und sagt, dass er Fausts Schutzgeist sei. Die Aufgabe der Schutzgeister ist, „Mut zu erregen in dem Lebensmüden, Glauben in dem Zweifler“. (S. 85.) Sie „stehen unter dem Willen des Schicksals, und dürfen nur leis eingreifen in die Räder der sittlichen Welt“. (S. 86.) Alle Menschen werden nach ihrem Tode Schutzgeister. Das Los eines guten Menschen ist es, einen Edlen durchs Leben zu geleiten, während der Bösewicht vielleicht dem eignen, durch des Vaters Schuld verkommenen Sohn auf der Bahn des Lasters folgen muss.

Das ist alle Aufklärung, die Helim zu bieten vermag. Ein allmächtiger Geist, wie Faust ihn zu finden hoffte, ist er nicht. Enttäuscht tritt Faust nun mit ihm die Weltreise an. Doch er wird sogleich von neuem Unwillen erfüllt, da Helim ihn nicht im Fluge durch die Lüfte tragen kann. Sie müssen zu Fuss wandern, wie andere Menschen, und dürfen sich nur mit vegetarischer Kost ernähren.

Erst jetzt werden Faust die Folgen seines Schrittes klar, denn nur zu bald bemerkt er, dass er weder Trauer noch Freude zu empfinden vermag. Er betrachtet aber nicht etwa die Welt von einer geläuterten Höhe herab mit ruhiger Objektivität, sondern er empfindet diesen Mangel an Gefühl als einen drückenden Zwang, der ihm sein Leben zur Qual macht. Auch kann er nicht etwa zurück, sondern muss dieses freudlose Leben ganz durchkosten. So gleicht er dem Mann im Märchen, der sein Herz verkauft hat. Fremd und teilnahmslos sieht er die Seinen wieder, ohne ihre Freude mit zu em-

pfinden. Endlich wird er erlöst. „Ein Wetterstral fährt nieder und tödtet ihn.“ Noch kurz vor seinem Tode vernimmt er durch Helim die tröstende Nachricht, dass er der Schutzgeist des eigenen Sohnes werden solle.

Der Schreibersche Faust ist eine der originellsten Behandlungen, welche die Faustsage überhaupt erfahren hat. Poetischen Wert hat er freilich gar nicht, und besonders tiefsinnig ist er auch nicht. Die Grundidee war an und für sich trivial, und die Durchführung ist vielleicht noch trivialer ausgefallen.

Von früheren Faustdichtungen hat Schreiber wenig benutzt. Wie bei Weidmann, hat Faust eine Geliebte und einen Sohn. Durch Weidmanns Ithuriel mag Schreiber auch auf den merkwürdigen Einfall gekommen sein, die Schutzgeister eine so grosse Rolle spielen zu lassen. Von den Stürmern und Drängern selbst hat er wohl nur ein einziges Motiv entlehnt: Mit vernichtendem Hohn und Spott hatten Müller (S. 45) und Klinger (S. 229) in ihren Faustdichtungen Lavaters Physiognomik überschüttet. Auch Schreiber (S. 28), der sicherlich Müller, wahrscheinlich aber auch Klinger kannte, verspottet in seinem Faust Lavater.

Doch wendet er sich gegen die Stürmer und Dränger überhaupt, wenn er sich über den bestehenden Rousseau-Kultus lustig macht. Auch sonst finden sich viele satirische Anspielungen auf Unsitten und Uebelstände jener Zeit, z. B. auf den Unfug, der vielfach in gelehrten Gesellschaften getrieben wurde, den Druck der Zensur u. dgl. „Satiren auf die jetzige Welt sind häufig eingestreut, aber mit feinerem Witze als derjenige ist, der in dem Werke des Herrn Klinger herrscht“, heisst es in einer sehr anerkennenden zeitgenössischen Recension.[1])

Bezeichnend für den romanhaften Charakter des ganzen Werkes ist es, dass einzelne Partien desselben ganz unver-

[1]) Vgl. das „Journal von und für Deutschland.“ IX. Jahrg. 1792 S. 1041.

ändert in den Roman: „Faust der grosse Mann, oder seine Wanderungen durch die Welt mit dem Teufel bis in die Hölle“ [1]) aufgenommen wurden. Einzelne Scenen von Schreiber sind hier wörtlich abgeschrieben. Geändert ist der letzte in Indien spielende Auftritt. Faust hat die Prüfung mannhaft überstanden, muss aber in der Versammlung der Braminen vernehmen, dass er die edelste Pflicht unerfüllt gelassen hat, da er das Leben des unschuldigen Knaben nicht rettete. Darauf wendet er den Braminen mit dem Ausruf: „Gehabt euch wohl ihr Wortkrämer!“ grollend den Rücken.

Der Verfasser oder vielmehr der Herausgeber dieses Buches hat es gar nicht versucht, die einzelnen Stücke von Klinger und Schreiber irgendwie zu verschmelzen, sondern hat sie einfach bunt durcheinander gemischt. Eigne Zuthaten finden sich fast gar nicht darin, doch sind einige Züge aus dem Volksbuch, z. B. die Geschichte mit den Weintrauben und Nasen, herübergenommen.

Den Inhalt des ganzen Buches würde man am besten charakterisieren, wenn man ihm den Titel gäbe: Klingers Faust der reiferen Jugend erzählt.

Nur flüchtig wollen wir eines Faustdichters gedenken, dessen Werk bald nach den Schreiberschen Scenen erschien. Es ist Johann Nepomuk Komareck (geb. 1757 zu Prag, debutierte als Schauspieler 1776, später Mitglied der Schauspielgesellschaften Ilgeners, Schönemanns und Secondas, dann Buckdrucker in Pilsen. Ueber seine späteren Lebensjahre und seinen Tod ist nichts bekannt).[2]) Seine dramatischen

[1]) K. W. Hiersemann gibt in seinem Bücherkatalog Nr. 42 Leipzig 1888 eine Ausgabe dieses Buches vom Jahre 1798 (Wien) an. Andere Drucke nennt Engel in der Faustbibliothek (a. a. O. Nr. 1376). Das von mir benutzte Exemplar ist in Wien und Prag bei Franz Haas gedruckt. Der erste Band enthält ein Titelblatt und eine Vignette, die sich auf Klingers Roman beziehen, der zweite solche Illustrationen zu Schreibers Scenen.

[2]) Vgl. E. Kraus, „Joh. Nep. Komareck. Ein vergessner Dramatiker.“ (Beilage zur Bohemia 1888 Nr. 359) und „Jahresberichte

Arbeiten sind vollkommen wertlos und nun mit Recht vergessen. Auch er hat sich im Ritterdrama versucht und ein Stück „Ida oder das Vehmgericht“ 1792 verfasst. Das Fragment eines anderen Ritterdramas „Helene von Althau“ ist in seinem „Kleiner Beitrag zur teutschen Bühne.“ Pilsen, Klattau und Leipzig 1792 Bd. II. abgedruckt. Fürchterliche Spektakelstücke sind seine Dramen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges „Der Graf von Thurn“ Leipzig 1793 und „Albrecht von Waldstein, Herzog von Friedland“ Aufl. II. Leipzig 1793.

Sein „Faust von Mainz. Ein Gemählde aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in vier Aufzügen.“ Leipzig 1794, stellt nur den Buchdrucker Faust dar. Uebersinnliche Elemente kommen in diesem rein bürgerlichen Schauspiele nicht vor. Die Hauptperson ist eigentlich Fausts Tochter Christine, die von vielen Freiern umworben wird und schliesslich ihre Hand dem braven Buchdruckerjungen Peter Schöffer reicht, der Fausts Erfindung vervollkommnet und die beweglichen Buchstaben erfunden hat.

Anklänge an die Stürmer und Dränger sind in diesem Drama nicht zu erkennen. Eigentlich ist dasselbe auch nicht zu den wirklichen Behandlungen der Faustsage zu rechnen. und nur der Vollständigkeit halber wird es hier erwähnt.

Näher als Schreiber und Komareck stand der Sturm- und Drangperiode Karl Friedrich Benkowitz (geb. 1764 zu Uelzen in Hannover, studierte anfangs Theologie, 1796 in Breslau, 1804 Kammersekretär in Glogau. gest. daselbst durch einen Sturz aus dem Fenster 19. März 1807).[1]) Er ist einer der fadesten und seichtesten Nachfolger der Stürmer und Dränger.

Sein Hauptwerk war ein Roman, der zu den zahlreichen unter dem Einfluss von Schiller entstandenen Räuberromanen

für neuere deutsche Literaturgeschichte“ Leipzig 1895. IV. 4. I. — Herr Prof. Dr. Kraus war so gütig, mir ein Exemplar seines Aufsatzes mit einigen handschriftlichen Zusätzen zur Verfügung zu stellen.

[1]) Vgl. Goedeke Grundriss Aufl. II. Bd. V. S. 491.

gehört: „Natalis oder die Schreckenscenen auf dem St. Gotthard. Eine Geschichte zur Beherzigung Aller, denen Gewalt auf Erden verliehen ist.“ Leipzig 1800. Wir sehen hier Räuber, die nicht nur auf Raub ausgehen, sondern sich wie Karl Moor in der Rolle eines Weltverbesserers gefallen, indem sie selbstsüchtige, grausame Menschen auszurotten, arme und hilfsbedürftige zu unterstützen versuchen. Ein Hauptthema des ganzen Buches ist der Satz, dass durch strenge Gesetze und harte Strafen Verbrechen hervorgerufen, aber nicht verhütet würden.

Rousseausche Ideen enthält seine ebenso weitschweifige wie ideenarme Robinsonade[1]) in vier umfangreichen Bänden, deren Held, wie Ardinghello, einen Freistaat auf einer herrlichen Insel gründet.

Auch die Abneigung gegen Voltaire scheint Benkowitz von den Stürmern und Drängern geerbt zu haben, denn Goedeke führt ein mir unbekanntes Buch von ihm an: „Geschichte eines afrikanischen Affen, genannt Muley Hassan, vormals Arouet Voltaire.“ Berlin und Leipzig 1807.

Von seinen sonstigen Schriften ist noch zu erwähnen eine sehr alberne und nichtssagende Biographie Savonarolas[2]), ein neuer Don Quichote,[3]) in welchem er gegen die katholische Kirche polemisiert, und Abbadonna, eine Sammlung von Dichtungen Youngs, Klopstocks, Schubarts u. a.[4])

Auch gab er verschiedene kunsthistorische Zeitungen heraus z. B. den „Torso“ und „Helios der Titan“, die ebenso unbedeutend waren wie seine preisgekrönte Schrift über

---

[1]) „Robert, der einsame Bewohner einer Insel im Südmeer. Ein Robinson für Erwachsene.“ Halle 1793–98 Bd. I—IV.

[2]) „Savonarola, der Märtyrer in Florenz. Eine Wundergeschichte aus dem fünfzehnten Jahrhundert.“ Leipzig 1801.

[3]) „Der teutsche Don Quichote oder Einer der Zwölfe. Eine Geschichte neuen Inhalts.“ Palästina 5755 oder 1806.

[4]) „Abbadonna, ein Buch für Leidende aus fremden und eignen Schriften gesammelt vom Verfasser des Natalis.“ Teil I—II. Leipzig 1804.

Klopstocks Messias, von der A. W. Schlegel[1]) vernichtend sagte, sie hätte höchstens Anspruch auf den Preis der Plattheit.

So geistlos wie alle seine Werke ist natürlich auch sein Faust. Derselbe erschien unter dem Titel „Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere. Ein Drama zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.“ Berlin 1801 anonym und wurde dann unter demselben Titel 1808 mit dem Namen des Verfassers nochmals gedruckt.[2])

Faust ist bei Beginn des Stückes mit einem äusserst braven Weib Marianne vermählt und hat zwei erwachsene Kinder Theodora und Xaver. Er hat soeben einen Prozess gegen seinen Todfeind Rochus gewonnen und ist dadurch mit einem Schlage ein reicher Mann geworden. Er befindet sich in der übermütigsten Stimmung, so dass ihn Wagner, der hier als Hausfreund der Faustschen Familie auftritt, an Horazens „aequam memento servare mentem“ erinnern muss.

Unterdessen schmiedet Rochus die raffiniertesten Rachepläne. Er beschliesst, den Versuch zu machen, Faust an seiner empfindlichsten Stelle zu treffen und seine Kinder, die der ganze Stolz ihres Vaters sind, zu Grunde zu richten. So will er Xaver zum Spiel und den ärgsten Ausschweifungen verleiten. Theodora aber soll durch seinen eigenen Sohn Moritz verführt werden.

Der Zufall fügt es, dass sich Faust selbst in Rochus'

---

[1]) Jen. allg. Literat. Zeitung. 1797. Nr. 351. S. 309. Ebenso scharf hat A. W. Schlegel in der Jen. allg. Liter. Ztg. 1799 (Nr. 3. S. 19) Benkowitz' Aufsätze „Ein Gastmahl von mehr als sechs Schüsseln. Mit traulicher Einladung an alle Freunde des höhern Genusses“ (Berlin 1797) verspottet. Diese anonym erschienene Sammlung erwähnt Goedeke nicht, doch findet sie sich bei Rotermund „Das gelehrte Hannover“ Bremen 1823 (Bd. I. S. XXII) unter den Schriften von Benkowitz verzeichnet.

[2]) Beide Drucke sind äusserst selten. Den gütigen Bemühungen des Herrn Oberbibliothekars Dr. Schnorr von Carolsfeld gelang es, ein Exemplar der ersten Ausgabe auf der Stadtbibliothek zu Hamburg (Realkat. S. C. a. XII. 58.) ausfindig zu machen, das ich benutzen durfte.

Tochter Paulina verliebt, ohne zu wissen, dass sie die Tochter seines Todfeinds ist. Seine Liebe zu ihr wird so heftig, dass er sein treues Weib Marianne verstösst, die sich freiwillig mit der Scheidung einverstanden erklärt.

Diese Leidenschaft hat ihn eine Zeit lang so in Anspruch genommen, dass er sich gar nicht um seine Kinder gekümmert hat. Jetzt wird er plötzlich mit Entsetzen gewahr, dass sein Sohn, durch Rochus zu allen möglichen Lastern verleitet, wie ein Skelett ausgemergelt ist. Zugleich gesteht seine Tochter, dass sie von Rochus' Sohn verführt und jetzt, da sie guter Hoffnung ist, grausam verstossen ist. Doch noch nicht genug, dass seine Familie mit Schande überhäuft ist, wird Faust auch zum Bettler, denn der Prozess hat eine neue Wendung genommen und ist endgültig zu Gunsten des Rochus entschieden worden.

In diesem namenlosen Unglück bleibt sein einziger Trost Paulina, deren Abstammung er unbegreiflicher Weise noch immer nicht erfahren hat. Zu ihr, die ihn wirklich liebt, eilt er jetzt hin und betritt ahnungslos das Haus seines Feindes. Doch während er zu ihren Füssen niedersinkt, erscheint Rochus und lässt ihn wie einen Hund durch seinen Diener aus dem Hause jagen.

Bis hierher (das ist bis zum Ende des III. Akts) ist das Stück wie ein ganz gewöhnliches, bürgerliches Drama ohne das Eingreifen von übernatürlichen Mächten verlaufen. Nur am Anfang des II. Akts ist eine Scene eingeschoben, in der Satan, wie bei Klinger (S. 22), seinen ganzen Hofstaat versammelt hat und den Teufeln unter Anderm verkündet, dass er „etwas vollbringen will, was die Erde, und die Hölle noch nie sah"; er will nämlich einen Sterblichen verleiten, einen Bund mit ihm zu schliessen, und ihn „mit allen Leidenschaften, mit Hass, mit Liebe, mit Rachsucht, mit Furcht, mit Ehrgeiz, mit Geldurst, mit Hoffnungslosigkeit, mit Verzweiflung" so lange geisseln, bis er bei ihm Hilfe suchen wird.

Von wildester Verzweiflung und glühendster Rachsucht

erfüllt, sucht jetzt Faust wirklich bei der Hölle Hilfe, und mittelst eines Zauberbuches, das ihm ein Jude verkauft hat, beschwört er Satan selbst. Er geht mit ihm einen Vertrag ein, den er mit Blut unterzeichnet, nach welchem er der Hölle nur auf so viel Jahre verfällt, als ihm der Teufel dient.

Nun kann er seine Rache kühlen. Er ermordet Rochus, dessen Seele Satan in die Hölle hinunterzieht, macht Moritz durch einen Trank wahnsinnig und heiratet Paulina.

Doch Ruhe hat er dadurch nicht gewonnen und wird von den heftigsten Gewissensbissen gequält, die er auch nicht dadurch zu ersticken vermag, dass er sich durch den Teufel Gog zu allen Schönheiten der Welt führen lässt.

Inzwischen ist Fausts Familie wieder glücklich geworden. Marianne hat sich mit Wagner vermählt und Theodora in ihrem Hause aufgenommen. Xaver und Moritz sind wieder gesund geworden, und dieser ist reuig in Theodoras Arme zurückgekehrt.

Am Schluss des V. Akts erscheint Satan und verkündet Faust, dass sein Vertrag zu Ende geht. Faust verfällt in eine fürchterliche Angst und versucht vergeblich zu beten. Mitten in der Nacht lässt er Paulina, Wagner, Marianne und seine Kinder holen, damit diese für ihn beten.[1]) Alle sinken betäubt nieder, als Satan erscheint, um Faust ewig in die Hölle zu führen. Faust wendet ein, dass er sich ihm nur auf einige Jahre verschrieben habe. Doch Satan erwidert triumphierend: „Weisst du nicht, dass ich der Vater der Lügen bin? Wer mein ist, der ist auf ewig mein.“ [2])

Das Stück schliesst wie Klingers Faust (S. 403) in der Hölle, wo alle Teufel mit Freudengebrüll Faust empfangen.

[1]) Diese letzten Scenen erinnern stark an Schillers Räuber und die Verzweiflung Franz Moors.

[2]) Diese Idee, Faust nur einen Vertrag schliessen zu lassen, der ihn auf wenige Jahre der Hölle überliefert, scheint Benkowitz für besonders geistreich gehalten zu haben, denn er sagt in der Vorrede, Faust müsse wahnsinnig sein, wenn er für wenige Jahre irdischer -lichkeit ewige Verdammnis eintauschen würde. Diese Klippe habe vermeiden gesucht.

Alles in allem ist dieser Faust, der wie ein bürgerliches Sittendrama von Lenz anhebt und dann so phantastisch schliesst, ein ziemlich klägliches Produkt, und der Tadel, der in der Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek[1]) darüber ausgesprochen ist, durchaus gerechtfertigt. Die Charakteristik der Personen ist ganz äusserlich, und die anfangs nicht ungeschickt geschürzte Handlung wird in den letzten Akten unsäglich schwerfällig weitergeführt.

Noch unbedeutender als die Arbeiten von Benkowitz waren die dichterischen Versuche von Niklas Vogt (geb. am 6. Sept. 1756 zu Mainz, schon 1779 Professor der Geschichte an der Universität Mainz, dann Bibliothekar in Aschaffenburg, später Geh. Legationsrat, Archivar und Schulinspektor, 1816 Schöffe und Senator der freien Stadt Frankfurt, gest. daselbst am 19. Mai 1836. Er wurde auf dem Johannisberg begraben, woselbst ihm sein Schüler, der Fürst von Metternich, ein Denkmal errichtete.)[2]) Wegele[3]) zählt ihn zu den Historikern der Romantik, die „das Mittelalter zu glorifizieren und so eine längst zertrümmerte Welt künstlich wieder herzustellen und in die Wirklichkeit zu übertragen" versuchten.

So pries Vogt mit Vorliebe Napoleon als den neuen Karl den Grossen, der allein Deutschland beglücken könne.[4]) Wenn

---

[1]) Bd. 73. S. 96–98.

[2]) Vgl. H. E. Scriba, Biographisch-literärisches Lexikon der Schriftsteller des Grossherzogthums Hessen. Darmstadt 1843. Bd. II. S. 751.

[3]) Fr. X. v. Wegele, „Geschichte der deutschen Historiographie" München und Leipzig 1885. S. 987: „Ein Talent wie das von Niklas Vogt, das nach längerer Ratlosigkeit allmählich in die »romantischen Bahnen« einlenkte, liefert in seiner Zerfahrenheit und seinem Mangel an aller Methode wieder nur einen Beweis, dass eine Stärkung und Kräftigung von dort nicht mehr zu hoffen stand." Wesentlich günstiger wird Vogt natürlich bei Görres, Histor. polit. Blätter beurteilt. Vergl. Bd. III S. 766 ff., Bd. VII S. 147, Bd. XIV S. 207. Doch heisst es auch hier (Bd. XXVII, S. 212), er sei „in mancher Beziehung ein zerstreuter, flüchtiger, vager Aufzeichner" gewesen.

[4]) Vergl. das von ihm herausgegebene „Rheinische Archiv" Bd. I Mainz 1810 S. 264. Andere Stellen über Napoleon ebenda Bd. II S. 75 und Bd. IV. S. 48 („Ueber die Ahnen des Königs von Rom.")

er aber Napoleon in den überschwenglichsten Ausdrücken nicht nur als grossen Mann, sondern direkt als den Erretter Deutschlands[1]) verherrlichte, so zeigt sich in dieser kläglichen Rheinbundgesinnung eine Verständnislosigkeit für die Aufgaben deutscher Politik, die ihn ganz würdig erscheinen lässt, Metternichs Lehrer zu heissen.

Auch seine poetischen Versuche sind von erschreckender Zerfahrenheit und Unreife. Ich erinnere hier vor allem an die dramatischen Scenen, die er unter dem Titel „Rheinische Bilder" Mainz 1792 veröffentlichte.

Hier finden wir den ersten Aufzug eines Schauspiels „Fust der Erfinder der Buchdruckerei"[2]), eine Scene „Shakespears Beruf und Triumph"[3]), in der der Verfasser gegen die Stürmer und Dränger polemisiert, einige ganz unsinnige Scenen „Heinrich Frauenlob oder der Sänger und der Arzt" und schliesslich „Das Urteil von Paris. Eine Farce in drei Aufzügen." In dieser ganz verworrenen Farce bereist ein orientalischer Prinz unter dem Namen Paris die ganze Welt. Weder am Hofe Katharinas von Russland und bei dem grossen König in Sanssouci, noch bei dem Philosophen von Fernex findet er, was er sucht. Glück und Frieden wird ihm erst in den Armen eines Bauernmädchens, das er in Rousseaus Umgebung kennen lernt. Endlich ist hier auch der Entwurf zu einem

[1]) So schrieb er am Schluss seines Buches „Die deutsche Nation und ihre Schicksale." Frankfurt a. M. 1810, das der französischen Kaiserin gewidmet ist: „So lasst uns denn die Verbindung Napoleons mit Louise zu gleicher Zeit als eine neue Verbindung der deutschen und französischen Nation ansehen, und alles das Glück für unsere Kinder davon hoffen, was wir so lange entbehren mussten. Die Väter Louisens haben so lange Karls des Grossen Krone getragen. Napoleon hat ihr durch seine Siege wieder Glanz und Würde gegeben. Das Trauerspiel ist geendet, und der Ausgang verspricht uns eine bessere Zeit."

[2]) Schon Engel hat in der Faustbibliothek (a. a. O. Nr. 1517) darauf hingewiesen, dass Komareck dies Fragment zu seinem Faust benutzt hat.

[3]) Sehr komisch wirkt es, wenn Shakespeare hier auftritt und seinen Monolog „Sein oder nicht sein...." hält.

Trauerspiel „Aja oder die heimliche Ehe“ mit einer sehr einfältigen Vorrede abgedruckt.

Schon vor den Rheinischen Bildern war Vogts „Gustav Adolph König in Schweden als Nachtrag zur europäischen Republik“ Teil I—II Frankfurt und Mainz 1790 erschienen, ein tolles Gemisch von Epos, historischer Erzählung und Drama.[1]) Auch Schlegel hat diesen Gustav Adolf in den „Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen“ 1791 (St. 65, S. 654) recensiert. Er macht hier zuerst einige durchaus wohlwollende und anerkennende Bemerkungen über den Verfasser, fährt dann aber fort: „Allein des Wunsches wird sich niemand entbrechen können, dass diese Kenntniss der damaligen Lage und diese politischen Ideen uns unverfälscht gegeben werden, ohne sie mit der Dichtkunst abentheuerlich zu gatten. Das Gewand, das ihnen umgeworfen ist, sitzt ihnen unbehülflich. Die Kunst liegt hier in beständigem Streit mit der Geschichte, denn was historisch wahr oder wahrscheinlich ist, bleibt oft ästhetisch unwahr und unwahrscheinlich, ja poetisch hässlich und so umgekehrt.“

Doch unter allem abenteuerlichen Zeug, das Vogt zusammengeschrieben hat, ist doch das Unerhörteste das Fragment seiner Faustdichtung. Dasselbe ist in „Die Ruinen am Rhein“ [2]) Frankfurt a. M. 1809 als „Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Maynz“ [3]) abgedruckt. Der Verfasser sagt in der Vorrede, nachdem er von dem alten Volksbuch gesprochen hat: „Auch mich hat die alte romantische Sage ergriffen; und als zu der Zeit Mozarts Don Juan auf dem Theater erschien,

[1]) Zugleich ist dieser Gustav Adolf zu den Dramatisierungen der Geschichte Wallensteins vor Schiller zu zählen, da eine ganze Reihe von Scenen Wallenstein zum Mittelpunkt hat.

[2]) Ausser dem Faust ist darin noch ein Schauspiel „Die Brüder“ veröffentlicht, von dessen Unvollkommenheit, wie der Verfasser versichert, kein Mensch so durchdrungen sein könne, wie er selbst.

[3]) Bei Goedeke (a. a. O. S. 376) ist die irrtümliche Ansicht ausgesprochen, dass dies nur ein Abdruck des schon erwähnten „Fust der Erfinder der Buchdruckerei“ sei.

welcher so viele Aehnlichkeit mit dem sogenannten Doktor Faust hatte, wollte ich aus beiden ein Stück verfertigen, worinn alles, was die dramatische Kunst, Musik, Mahlerei, Dekoration nur Schönes, Groses und Magisches haben, angebracht werden sollte. Und in der That gibt es sowohl in der alten als neuen Geschichte oder Mythologie keinen Gegenstand, welcher der Kunst ein weiteres Feld zu Vorstellungen darbietet, als eben dieser Doktor Faust." „Von diesem Gegenstande ganz eingenommen, wollte ich meinen Faust unter dem Namen Dom Juan, durch die herrlichsten und genussreichsten Situationen des menschlichen Lebens führen. Alles was die Geschichte nur Groses, die heidnische Mythologie nur Schönes und Reizendes hat, sollte wechselsweise in dem Stüke vorgestellt, aber am Ende von einer himmlischen Erscheinung übertroffen werden."

Schon nach diesem Programm kann man sich eine Vorstellung machen, wie wirr das Ganze ausfallen musste. Ich will versuchen, den Inhalt ganz kurz zu skizzieren.

Das Stück beginnt mit einer Versammlung der Teufel, in welcher Mephistofeles als sicherstes Mittel, die Menschen zu verderben, die Buchdruckerkunst angibt und diese höllische Erfindung Faust mitzuteilen verspricht. Mit wildem Geheul stimmen die Teufel in den Gesang ein:

„a b c
d f g
e und h
l und k
Unser Kriegszeughaus sey
Schwarze Buchdruckerei." (S. 125.)

Faust hat sich bisher nur mit schlichtem Handwerk beschäftigt. Doch jetzt will er sich der Kunst und Wissenschaft zuwenden, um den Stein der Weisen zu erfinden. Ihm erscheinen die vier Heiligen Hildegard, Katharina, Elisabeth und Cäcilia als Vertreterinnen der vier Fakultäten. Sie vermögen ihm das nicht zu bieten, was er sucht. Dagegen bringt ihm

die Negromantie Zauberbuch und Zauberstab und verheisst ihm überirdische Macht. Fausts Geliebte Namens Christine tritt auf und beklagt sich darüber, dass Faust sie nicht mehr liebe. Doch dieser fertigt sie kurz ab, bleibt in sehr schlechter Stimmung allein und singt:

Keine Ruh bei Tag und Nacht,
Nichts, was mir Vergnügen macht . . . .“ (S. 155.)

Da stürzt Christine herbei und erzählt, dass ihr Vater, der Bürgermeister Zun Jungen herbeieile, um die Schmach der Tochter zu rächen. Die folgende Scene, in der Faust den Alten im Zweikampf ersticht und dann Peter Schöfer als zweiter Oktavio Christine schwört, den Mord ihres Vaters zu rächen, ist fast wörtlich aus Mozarts Don Juan genommen. Dann beschwört Faust „nach der schönen Arie aus Salieris Grotta di Trofonio“ drei Teufel. Der schnellste Teufel, der so schnell ist wie menschliche Wünsche, muss Faust nach dem Blocksberg bringen, wo er inmitten eines Walpurgisnachtstrubels seine Seele dem Teufel verschreibt.

Bei Beginn des nächsten Aufzuges finden wir Faust und Wagner auf dem Kirchhof, wo Wagner, wie im Don Juan Leporello, auf Fausts Befehl das Bildnis des verstorbenen Alten zum Mahle einladen muss. Von dieser Scene an finden wir plötzlich nicht mehr die Namen Faust und Wagner, sondern es steht einfach dafür nur Juan und Leporello. Was noch folgt, ist zum grössten Teil aus dem Don Juan abgeschrieben.

Es lohnt nicht der Mühe, auf dieses unsinnige Zeug weiter einzugehen. Das ist nicht mehr Unklarheit und Verworrenheit, was aus diesem Vogtschen Faust spricht, sondern das scheint wirklichen Wahnsinn zu verraten. Vogt hat in der Vorrede gesagt, er habe diese Scenen unmittelbar nach einer schweren Nervenkrankheit geschrieben. Schon ein zeitgenössischer Recensent[1]) hatte boshaft, aber treffend bemerkt,

[1]) Vergl. „Bibliothek der redenden und bildenden Künste“ Leipzig 1809 Bd. VI. S. 437–442.

dass man dieses deutlich aus seinem Opus erkennen könne und nur dem Verfasser baldige Genesung wünschen wolle.

Dass Grabbe das Vogtsche Machwerk gekannt habe und durch dasselbe zuerst auf den Gedanken gebracht worden sei, Don Juan und Faust in einem Drama zu vereinigen, ist nicht unmöglich und dürfte doch schwer festzustellen sein.

Es ist hier nicht der Ort, eine ausführliche Charakteristik von Grabbes Werken zu geben, und doch müssen wir, wenn wir seines Fausts gedenken, uns auch hier die Stellung kurz vergegenwärtigen, die er in der deutschen Literatur einnimmt. Es ist selbstverständlich, dass wir dabei an seine Dramen, die er selbst für Meisterwerke hielt, und die wohl noch heute von Einzelnen dafür gehalten werden, einen ganz andern Massstab anlegen müssen als an die dilettantenhaften Versuche jener Männer, die uns bisher in diesem Kapitel beschäftigten.

Wohl selten hat ein mittelmässiger Dichter noch lange nach seinem Tode so widersprechende Urteile erfahren wie Grabbe. Ich erinnere hier nur an die beiden extremsten, an die abgeschmackt übertriebene Verherrlichung durch seinen Herausgeber Blumenthal und an den vernichtenden Spott, den Scherer so oft über den Dichter auszuschütten liebte. Man hat ihn bald den letzten grossen Nachkommen der Sturm- und Drangperiode und bald den Schöpfer einer neuen Epoche, den Vorläufer Hebbels genannt. Den Begründer einer neuen dramatischen Richtung vermag ich nicht in Grabbe zu sehen, und ebensowenig kann ich den Zusammenhang mit Hebbel[1])

[1]) Wenn man bei einer so selbständigen Dichternatur, wie sie uns in Hebbel entgegentritt, überhaupt nach einem Vorbild suchen will, möchte ich ihn eher einen Nachfolger Heinrich von Kleists nennen. Was die Stürmer und Dränger mehr instinktiv ahnten, ist bei Kleist und Hebbel zur bewussten künstlerischen Ueberzeugung geworden: dass das Gefühl die einzige Grundlage des Dramas, wie aller Kunst überhaupt, bilde. Bei beiden ist die psychologische Detailzeichnung bis zur höchsten Meisterschaft entwickelt. Dazu fanden sich bei Grabbe auch nicht einmal Ansätze. Im Gegenteil! er bedeutet sogar, was Schärfe der Charakteristik anbetrifft, gegen Lenz einen Rückschritt.

entdecken, man müsste denn so trivial sein, zu behaupten, er liege darin, dass beide in ihren Stücken oft kraftgenialische Ausdrücke gebrauchen, wobei von Hebbel freilich nur Judith in Betracht käme.

Richtiger ist es, Grabbe den letzten Ritter der Genieperiode zu nennen. Doch möchte ich ihn direkt für eine Karikatur der Stürmer und Dränger erklären. Als jene Jünglinge sich in Strassburg von allem überlieferten Dogma, jeder kleinlichen Regel lossagten und den Namen Shakespeare auf ihre Fahne schrieben, da war das eine grosse befreiende That von epochemachender Bedeutung, da brauste es wie Frühlingssturm durch ganz Deutschland und von herrlicher Kraft zeugten die aufsprossenden Blüten, mochte auch noch so viel Unkraut darunter sein. Wenn aber Grabbe diese That ein halbes Jahrhundert später nachahmt und nun seinerseits auch glaubt, etwas Grosses geschaffen zu haben, so ist das einfach lächerlich. Es ist weiter nichts als alberne Renommage, wenn er bei Uebersendung seines „Herzogs Theodor von Gothland", der bezeichnender Weise gerade lebhaft an Titus Andronikus [1]) erinnert, am 21. September 1822 an Tieck [2]) schreibt: „Im Bewusstsein, dass ich wenigstens etwas Ausgezeichnetes, wenn auch nicht Gutes geleistet habe, fordere ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel den Produkten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich finden."

Grabbe knüpfte allerdings nicht etwa an die Stürmer und Dränger an, sondern er kopierte sie, indem er denselben Prozess noch einmal durchmachte und wieder von dort anfing, wo sie begonnen hatten. Hatten jene nun ihrer ehrlichen Bewunderung für Shakespeare in den überschweng-

[1]) Auf diese Aehnlichkeit hatte schon Tieck hingewieser „C. D. Grabbes sämmtliche Werke und handschriftlicher Herausgegeben und erläutert von Oskar Blumenthal. I Bd. IV. S. 621.

[2]) Vergl. Grabbes Werke Bd. IV. S. 361.

lichsten Worten Ausdruck verliehen, so besass er die Unverfrorenheit, 1827 einen Aufsatz „Ueber die Shakspearomanie“ [1]) zu veröffentlichen. Die unsinnigen Ausführungen,[2]) mit denen Grabbe sich nicht nur gegen den Shakespearekultus wendet, sondern direkt den Dichterruhm Shakespeares zu verkleinern sucht, erwecken den Eindruck, als wenn er von innerer Verzweiflung ergriffen wäre, weil er Shakespeare, der in Wirklichkeit doch sein Kunstideal ist, nicht erreichen könne, und sich nun in ohnmächtiger Wut, die an Wahnsinn grenzt, dafür an dem Andenken des grossen Dichters selbst rächen wolle. Wie thöricht gerade in seinem Munde diese Ausführungen klingen mussten, sah er selbst ein, denn er schrieb über diesen Aufsatz am 26. Juli 1827 an seinen Freund Kettembeil[3]): „Zu meinen Stücken verhält sich derselbe ganz curios.“ Gerade dieser Grund hat ihn wohl dazu bestimmt, den Aufsatz nicht richtig zu datieren[4]) und in der Vorrede zu bemerken: „Auch diese Abhandlung entstand vor mehreren Jahren.“ So übernahm er nicht die volle Verantwortung dafür, indem er das Ganze als ein frühes Jugendprodukt hinstellte.

Gerade aus diesem Aufsatz tritt deutlich der krankhafte Geisteszustand hervor, in welchem sich Grabbe seit früher Jugend befand, und der auch in seinen Dramen überall durchschimmert.

Gewiss soll hier nicht behauptet werden, dass er keine dramatische Begabung besass. Die Volksscenen im Napoleon

[1]) Vgl. Grabbes Werke Bd. IV. S. 139.

[2]) Als Proben des tollen Zeugs, das Grabbe hier zusammenschwatzt, mag nur die Erwähnung von zwei Stellen dienen, an denen er gerade für den Mangel der Charakterisierungsgabe Shakespeares anführt, dass man Rosenkranz und Güldenstern nicht von einander unterscheiden könne (S. 161) und ein ander Mal behauptet, die Lektüre Niebuhrs würde jedem die Volksscenen im Coriolan unerträglich machen. (S. 159.)

[3]) Vgl. Grabbes Werke Bd. IV. S. 401.

[4]) Vgl. Oskar Blumenthal, „Nachträge zur Kenntnis Grabbes. Aus ungedruckten Quellen.“ Berlin 1875. Nr. IV.

sind vortrefflich, und ebenso enthalten die Hohenstaufen einige sehr wirksame Partien. obwohl hier mitunter auch die opernhaftesten Effekte nicht verschmäht werden. Einzelne Scenen in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ zeigen einen geradezu köstlichen Humor. Die Sprache ist oft durch wirklich überraschend kühne Bilder und geistreiche Bonmots ausgezeichnet, doch findet sich neben diesem Guten ebensoviel Schwülstiges und Banales. Genau so zerfahren wie der ganze Mensch ist auch sein dramatisches Talent. Daher ist ihm kein einziges Werk gelungen, über das man eine ungetrübte Freude empfinden könnte.

Unter seinen Dramen nimmt sein „Don Juan und Faust. Eine Tragödie“[1]) Frankfurt a. M. 1829 durchaus nicht den ersten Platz ein.

Schon vor Grabbe hatte, wie wir sahen, ein anderer unklarer und unreifer Schriftsteller den Einfall gehabt, die Faust- und Don Juansage zu verschmelzen, indem er von Mozart selbst ausging. Auch Grabbe benutzte das Textbuch der Mozartschen Oper, wenn er auch nicht wie Vogt wörtliche Entlehnungen machte. „Unter den Namen Don Juan und Faust, sagte der Verfasser in einer Selbstrecension[2]), kennt man zwei tragische Sagen, von denen die eine den Untergang der zu sinnlichen, die andere den der zu übersinnlichen Natur im Menschen bezeichnet.“ „Die Komposition, die Verschmelzung beider Sagen ist höchst genial, — wir haben in den beiden Hauptpersonen die Extreme der Menschheit vor uns . . . . .“ Grabbe wollte somit die beiden entgegengesetzten Triebe[3]),

[1]) Vgl. Grabbes Werke Bd. II. S. 1—155.

[2]) Vgl. Grabbes Werke Bd. IV. S. 432.

[3]) Ganz unverständlich ist mir die Behauptung Blumenthals (vgl. Grabbes Werke Bd. II. S. 4): „Der Ausspruch des Goetheschen Faust: «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust . . . . . .» findet in Grabbes «Don Juan und Faust» einen dramatischen Kommentar von ausserordentlicher Tiefe und Genialität.“ Grabbe beabsichtigte ja gerade im Gegensatz zu Goethe diese beiden Seelen nicht bei einem Menschen vereinigt zu zeigen.

von denen der Goethesche Faust bewegt wird, trennen und jeden einzeln in zwei verschiedenen Personen — Faust und Don Juan — verkörpern. Bei der Ausführung ist er jedoch diesem Plan absolut nicht gefolgt. Denn wenn auch Don Juan nur eine Natur ist, die „in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen hält", so wird Faust ebenso wie bei Goethe von beiden Trieben gleichmässig oder vielmehr abwechselnd bewegt. Auch er entflammt in heftigster Liebe zu Donna Anna, welche, von Don Juan mit seiner Liebe verfolgt, diesen wieder liebt. Der Unterschied zwischen Don Juan und Faust ist im Grunde der, dass der eine sehr viel Glück bei Weibern hat und der andere nicht. Faust ist zu unbeholfen und plump, und der wirkliche Gegensatz zwischen beiden Charakteren scheint darin zu liegen, dass der eine die ganze bestrickende Gewandtheit und Geschmeidigkeit des Südländers besitzt, während der andere die bärenhafte Ungelenkigkeit der germanischen Race repräsentiert.

Es wäre müssig, hier den Inhalt des ganzen Dramas zu erzählen, nur einige Stellen wollen wir daraus hervorheben.

Die Exposition ist sehr ungeschickt. Don Juan lenkt den Verdacht, den Lärm unter Donna Annas Fenstern erregt zu haben, auf Faust, indem er zum Komthur sagt:

„Wisst ihr denn nicht, dass jetzt ein grosser Magus,
Gekommen aus Norddeutschlands Eiseswüsten,
In Roma hauset und die Luft verpestet? . . . . .
. . . . . Dem Habicht ähnlich
Zieht er um Eure Tochter Zauberkreise." (S. 24.)

Dieser Don Juan ist wirklich ein Prophet ersten Ranges. Erstens weiss er, dass Faust, der bei Beginn des Stückes noch ganz still und zurückgezogen lebt, ein berühmter Magus werden wird, und zweitens, dass er es dann versuchen wird, sich durch Zaubermittel der Donna Anna zu bemächtigen.

In Wirklichkeit hat Faust weder Donna Anna gesehen, von ihr gehört. Er hat sich bisher auch noch nie mit beschäftigt. Erst jetzt beginnt er die Beschwörung,

nachdem er zuvor über die Kurzsichtigkeit des menschlichen Erkenntnisvermögens geklagt und dann eine höchst patriotische Rede über Deutschland gehalten hat, die eine lobenswerte Kenntnis der vaterländischen Geschichte verrät.

Der Spott, mit welchem der Teufel, der in Gestalt eines schwarzen Ritters erscheint, Fausts Entsetzen verhöhnt, erinnert flüchtig an die Begegnung des Goetheschen Faust mit dem Erdgeist. Wie bei Goethe Mephisto in einem Spiegel Faust die Gestalt eines schönen Weibes zeigt und ihn dann verjüngt, so entzündet hier der Ritter durch ein Spiegelbild in Faust die heftige Leidenschaft zu Donna Anna und verjüngt ihn später.

Von diesen drei Motiven hatte die beiden ersten, wie wir schon sahen, auch Klingemann verwertet. An Klingemann werden wir ferner erinnert, wenn es bei Grabbe von Faust heisst:

„. . . . . Der wilde Graf,
Der mit dem Angesicht, in dem es brennt und zuckt,
Als wären Flammen alle seine Mienen,
— — — — — scheint auch etwas
Von Höllenschönheit an der Stirn zu tragen!“ (S. 82.)

Wie bei Klingemann endlich tötet Faust hier sein Weib aus Liebe zu einer Anderen.

Sonst findet sich bei Grabbe kaum etwas, was an frühere Faustdichtungen mahnt. Desto treuer hielt er sich an das Textbuch der Mozartschen Oper. So nahm er vor allem die Kirchhofscene, in welcher Leporello das Steinbild einladen muss, und die Schlussscene auf, in welcher der steinerne Gast wirklich erscheint. Es war eine unglaubliche Naivetät, mit der er in der erwähnten Selbstkritik schrieb: „Don Juan ist ein Charakter, wie er vielleicht seit Shakspeare und Cervantes nicht geschrieben worden.“ Im Gegenteil! Dieser Don Juan ist gar keine originelle Schöpfung und in seinen Grundzügen einfach der Mozartschen Oper entnommen. In der Charakteristik der Personen liegt ja überhaupt die grösste Schwäche von Grabbes dramatischem Talent, dessen Stärke sich mehr in der Entwicklung von Volksscenen zeigt, wozu sich im Faust wenig

Gelegenheit bot. Die Sprache erinnert kaum an die Stürmer und Dränger. Wir vermissen die kühne Kraft, die selbst beim „Herzog von Gothland" anerkannt werden muss, und finden hier eigentlich nur ein ziemlich unerfreuliches Phrasengeplätscher. Einer Oper verdankte Grabbe die wesentlichsten Anregungen zu diesem Drama, und äusserst opernhaft sind auch alle die Effekte, denen es einen geringen Grad von Bühnenfähigkeit verdankt. Es ist im Grunde doch nichts weiter, als ein Ausstattungsstück, und es ist kein Zufall, dass man in unserer Zeit gerade in Meiningen den Versuch einer neuen Bühnenbearbeitung gemacht hat.

Am Schlusse dieses Kapitels mag endlich noch auf die zahlreichen Ballets und Possen hingewiesen werden, die den Doktor Faust zum Helden hatten. Es wäre selbstverständlich teils unmöglich, teils uninteressant, auch diese alle zusammenfassen zu wollen. Ebensowenig gehören die zahlreichen Satiren — ich erinnere an Jens Baggesen, Harro Harring, Ludwig Tieck u. a. — hierher, die unter ähnlichen Titeln erschienen.

III.

Die Faustdichtungen von Joh. Fr. Schink und Julius v. Voss.

Einen besonderen Platz unter den Faustdichtungen nimmt das Drama von Schink ein, das an Lessing, Weidmann und das Volksschauspiel anknüpft, aber wenig Beziehungen zu den Stürmern und Drängern[1]) aufweist.

Haben wir vorher im Grafen Soden einen charakteristischen Vertreter der zahlreichen, Dramen dichtenden Dilettanten kennen gelernt, so sehen wir einen Typus der Dramaturgen des XVIII. Jahrhunderts in Johann Friedrich Schink (geb. 29. April 1755 in Magdeburg, 1780 in Wien, 1789 von Schröder als Dramaturg nach Hamburg berufen, 1819 Bibliothekar in Sagan, gest. daselbst am 10. Februar 1835).[2]) Sein erster grösserer poetischer Versuch „Adelstan und Röschen“[3]), den er, wie er selbst sagt, „in zwey glücklichen Morgen“ schrieb, und sein 1777 in Hamburg preisgekröntes Drama „Gianetta Montaldi“ sind sichtlich unter dem Einfluss der Sturm- und Drangperiode geschrieben. Ich glaube nicht, dass Schink schon in diesen beiden Stücken die Geniedichter ver-

[1]) Auf einzelne, ziemlich unwesentliche Reminiscenzen Schinks aus Müller und Klinger haben schon Seuffert (Deutsch. Liter. Denkm. a. a. O. S. XVIII) und Pfeiffer (a. a. O. S. 83) hingewiesen.

[2]) Vergl. Franz Brümmer in Allg. deutsch. Biogr. Bd. XXXI. S. 297. Die hier gegebene Charakteristik ist sehr oberflächlich und enthält eigentlich nichts Wesentliches, was nicht schon im Neuen Nekrolog der Deutschen (Jahrg. 1835 S. 161) ausgesprochen ist.

[3]) „Ein Trauerspiel mit Gesang nach Höltys Ballade.“ Berlin 1776.

spotten wollte, wie er das später mit leidenschaftlichem Ungestüm that. Dasselbe gilt von seinem 1778 gedruckten Trauerspiel „Lina von Waller". Als er dies Stück fünf Jahre später in seine Sammlung „Zum Behuf des Teutschen Theaters" Graz 1782 aufnahm, bemerkte er freilich in der Vorrede, er hätte mit diesem Stück „gegen das damals zur Mode gewordene Wertherfieber" zu Felde ziehen wollen und damit die Absicht verbunden, „gegen das Geniewesen überhaupt loszusteuern". Doch glaube ich, es wird ihm mit dieser Dichtung ähnlich gegangen sein, wie es später Hauff mit seinem „Mann im Monde" in Bezug auf Clauren ging; macht er doch in derselben Vorrede das Geständnis: „In der That hatte das grässliche Gesumse unserer Genies meinen Kopf so wirblicht gemacht, dass, ohne es zu wissen, dies Stück häufige Stellen, Wendungen und Züge voller Geniedrang bekam." Im Jahre 1778 muss sich schon eine gewaltige Wandlung in seinem literarischen Geschmack vollzogen haben, denn noch in diesem Jahre gab er unter dem Titel „Marionettentheater" (Wien, Berlin und Weimar) eine geradezu masslose Satire auf die Stürmer und Dränger heraus. Namentlich das erste hier abgedruckte Stück „Hanswurst von Salzburg mit hölzernem Gat"[1]) enthält die ärgsten Zoten. Der Verfasser richtet sich vor allem gegen Goethes Götz, Wagners Kindesmörderin und Lenzens Soldaten und Hofmeister. Er weist auf den unmoralischen Einfluss hin, den die letzteren ausüben könnten und geisselt die Auswüchse der Sprache des Götz. So heisst es gleich im Prolog:

„Und der Doktor Goethe ist doch ein Genie —
(Sagen's ja alle Kritici!)
Mischt in seinem Schauspiel, wie Heksel und Stroh,
Zigeuner und Reitknechte, Pfaffen und Helden,
Lassen sich auch — mit Ehren zu melden —

[1]) Gat bedeutet ursprünglich Loch, dann speziell foramen podicis (vergl. Schiller-Lübben, Mittelniederdeutsches Wörterbuch. Bremen 1875 Bd. II). Wie Götz von Berlichingen eine eiserne Hand hat, besitzt hier Hanswurst einen hölzernen Steiss, weil ihm sein eigener abgeschlagen ist.

Die Helden im Arsch lekken, wie solches gar schön
Im Götz von Berlichingen zu sehn.
Und da nun alles Herr Göthen kopiret
Und alle Völker von Sachsen an
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Den Narr'n an ihm gefressen ha'n —
Und alles ihm hinten und vorn hofiret
Und alles was schreibt ihn imitiret:
So wird er auch von uns kopiret."

Erst im Epilog teilt Schink dann mit, dass er Goethe und Lenz sehr wohl zu schätzen wisse und ihrem Genie wohl manche Kaprice nachsähe; er richte sich nur gegen

„die kleinen, nachkläffenden Hunde,
Die ohne den Kopf, und ohn das Genie,
Tyranisieren die Fantasie:
Und denken, wenn sie nur hübsch ohne Regel
Und ohne Zucht ins Gelag hinein
Ihrer verbranten Einbildungskraft Segel,
In den Wind spannen — — — —
So werden sie gleich Goethe und Lenze seyn."

Aehnlich zügellos mag wohl auch seine Parodie auf K. W. Brumbeys Minerva gewesen sein, die gleichfalls 1778 unter dem Titel „Kleine oder poetische Schweinereien, erstes und zweites Häufchen"[1]) erschien.

Das Jahr 1778 war überhaupt für Schinks Entwicklung hochbedeutend. Denn ausser diesen Satiren, die anonym erschienen, gab er noch seine erste dramaturgische Abhandlung „Ueber Brockmanns Hamlet" heraus.

Von nun an fühlte er sich zum Dramaturgen berufen und sprach es auch 1782 in der schon mehrfach citierten Vorrede aus, dass er „mehr das Genie des dramatischen Kunstrichters als des dramatischen Dichters besitze." Er wurde bald von einer Art Grössenwahnsinn ergriffen und hielt sich für den einzig berechtigten Erben der Lessingschen Kritik. Ihn nennt er wiederholt seinen „Herrn und Meister"

[1]) Vgl. H. Hayn, Bibliotheca Germanorum erotica. Aufl. II. Leipzig 1885. S. 279.

und sagt sogar einmal in seiner Lessingbiographie[1]), einen Ausspruch Lessings citierend: „wie mein Vorgänger gesteht". Er rühmte sich[2]), dass Lessing seine Gianetta Montaldi gelobt habe und ihn dadurch in seinem Interesse an dramatischer Kunst bestärkt habe.

Seine grössten dramaturgischen Zeitschriften: „Dramaturgische Fragmente" Bd. I—IV Graz 1781—84 und dramaturgische Monate" Bd. I—III Schwerin 1790 enthalten eine Menge Lessingscher Ideen. So tadelt er Crebillon und Corneille[3]) und verspottet wiederholt Voltaire.[4]) Fragen, ob Geistererscheinungen[5]) auf der Bühne zulässig seien, inwieweit sich der Dichter an die historische Wahrheit[6]) zu halten habe und andere mehr entscheidet er ganz im Sinne der Hamburgischen Dramaturgie.

Von Lessing war ihm auch die grosse Verehrung für Shakespeare eingeimpft. Schon seine ersten Dramen zeigen den Einfluss Shakespeares[7]), seine erste grosse dramaturgische Abhandlung war, wie wir sahen, über Hamlet, und unter seinen späteren Schriften finden sich wiederholt Aufsätze über Shakespeare. Aber trotz aller Begeisterung, trotz vieler

[1]) Zuletzt abgedruckt als Bd. XXXI von Lessings Schriften Berlin bei Voss 1825 (Vgl. S. 75).

[2]) Fragmente Bd. II. S. 383.

[3]) Fragmente Bd. III. S. 704.

[4]) Monate Bd. II. S. 365. Lessingbiographie S. 52. 89. 257. Marionettentheater S. 16. 23. 55.

[5]) Monate Bd. II. S. 365.

[6]) Vergl. Vorrede zu „Ein Grab mit der Geliebten". Romantisches Trauerspiel. Berlin 1821. Dies Stück hat Schink nach dem spanischen Drama, wahrscheinlich von Coello „Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex: de un Ingenio de esta Corte" verfasst, das Lessing in der Hamburg. Dramat. S. 60—68 ausführlich besprochen hat.

[7]) Die Scene in „Gianetta Montaldi", in welcher Gianetta ihren Gemahl bittet, dem Grafen Paduano zu verzeihen (II 8), erinnert offenbar an Othello, während in „Lina von Waller" die Scene zwischen Sievers und dem Arzt (III 8) grosse Aehnlichkeit mit der Scene zwischen Romeo und dem Apotheker in Mantua hat.

feinsinniger Bemerkungen[1]), die Schink über Shakespeare macht, verrät er gerade hier die Grenzen seiner Begabung und seine eigentliche Beschränktheit, wenn er erklärt, Shakespeares Schauspiele, wie sie da lägen; seien schlechterdings nicht für den Zuschauer eines gebildeten Zeitalters[2]). Ein Bearbeiter von Shakespeare müsste „ihn nicht reden lassen, wie er redet, sondern wie er geredet haben würde: wenn sein Genie kultivirter, wenn er zu andern Zeiten und unter andern Umständen wäre geboren worden.“[3]) Daher ist Schink von Schröders Bearbeitungen entzückt und hat selbst einige solche Umarbeitungen verfasst, so von „Coriolan“[4]), dem „Sturm“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“[5]). Auch übersetzte er die Hexenscenen aus dem Macbeth[6]) und bearbeitete die Kirchhofscene im Hamlet[7]) in recht banaler Weise. Doch muss man, um Schink gerecht zu werden, daran denken, wie wenig reif für Shakespeare das Publikum damals war[8]), und wie es sich beispielsweise von Othello, der am 26. Oktober 1776 in Hamburg gegeben wurde, mit so

[1]) Sehr gut ist z. B. die Bemerkung über den Narren im Lear (Monate Bd. I. S. 147) und über Polonius (Fragmente Bd. I. S. 226). Die Lehren, die Polonius dem Laertes gibt, werden als einer der wenigen Lichtblicke des jetzt kindisch gewordenen Greises erklärt.

[2]) Monate Bd. I. S. 153.

[3]) Fragmente Bd. II. S. 310.

[4]) Vergl. R. Genée a. a. O. S. 266 und S. 284.

[5]) „Die bezähmte Widerbellerin oder Gassner der Zweyte.“ Lustspiel München 1783. Die Handlung ist hier in die Gegenwart verlegt.

[6]) Fragmente Bd. II. S. 317.

[7]) Fragmente Bd. I. S. 168. Einen besonderen Effekt glaubte Schink dadurch zu erzielen, dass er Hamlet nach der erschütternden Scene an Ophelias Grab in einem Monolog süsslich sentimentale Betrachtungen darüber anstellen lässt, dass Ophelias Schädel bald dem Yoriks gleichen werde.

[8]) Sehr charakteristisch ist der „Auszug eines Schreibens von einem Theaterfreunde in Wien an den Herrn Schink über seine dramaturgischen Fragmente“ im „Tagebuch der Mannheimer Schaubühne“ (a. a. O. II. S. 189). Der Verfasser wendet sich gegen die Behauptung Schinks, Shakespeare sei ein unerreichter Schöpfer von Charakteren, und sucht darzulegen, dass Shakespeares Dramen gar nichts wert seien.

beispiellosem Schaudern abwandte, dass Schröder sich genötigt sah, einen neuen, versöhnenden Schluss zu dichten, um das Stück weiter aufführen zu können.[1])

Man kann sich leicht vorstellen, wie ergrimmt Schink über die Stürmer und Dränger war, weil sie gerade das, was er schon bei Shakespeare abstossend fand, masslos outrierten. Schon im Marionettentheater[2]) hat er darüber gespottet, und neue Ausfälle enthielt sein „Theater zu Abdera".[3]) Dieses Buch war eine direkte Nachbildung von Wielands Abderiten,[4]) obgleich der Verfasser sich in der Vorrede ausdrücklich dagegen verwahrte, dass er Wieland nachahmen wolle. Schink parodierte hier mitunter sehr glücklich die Sprache der Stürmer und Dränger.[5]) Auch durch diese Anklage- und Streitschriften[6])

Es findet sich der hübsche Satz: „Verschiedene Kunstrichter behaupten, Voltaire habe nach dem Charakter des Othello seinen Orosmann gebildet. Wenn es wahr ist, gereicht es Voltairen gewiss zur Ehre, dass er auf diesem Mistbeete eine so geniessbare, herrliche Frucht hervorbringen konnte."

Prof. Strobel im Censor (a. a. O. IV. S. 188) bespricht eine Aufführung der bezähmten Widerbellerin und lobt Schink, dass er „das Monstrum von weiblicher Zanksucht für unsere Sinne erträglicher dargestellet." Auch er meint, Shakespeare könne in einem gesitteteren, feineren Zeitalter nicht ohne weiteres goutiert werden.

[1]) Vergl. R. Genée a. a. O. S. 246 und B. Litzmann, „Friedrich Ludwig Schröder". Teil II. Hamb. und Leipz. 1894 S. 209.

[2]) Vergl. a. a. O. S. 33. Schink lässt seinen Hanswurst im Othello besonders die Stelle: „The beast with two baks" bewundern.

[3]) Bd. I. Berlin und Liebau 1787. Die Abderiten wählen hier aus den Dramen des Aeschylos gerade „die ungeheuersten und wildesten Stellen" aus. (S. 24.)

[4]) Auch Wieland hatte in seiner „Geschichte der Abderiten" manches gesagt, was nur auf die Stürmer und Dränger zielen konnte. Vergl. z. B. Buch III, Kap. III.

[5]) Z. B. Als der Schauspieler Strepsiades erfährt, dass seine Tochter Myris, deren Statue als Bildsäule der Tugend aufgestellt werden soll, schwanger ist, ruft er aus: „Alekto, Megäre, Thisiphone! Schwanger? Nun so werde Himmel und Erde, Sonne, Mond und Sterne, die Ober- und Unterwelt, der alte Charon und Cerberus, alles, was Odem hat — schwanger."

[6]) Eine bisher noch gar nicht beachtete Verspottung der Genieperiode fand ich in einer Scene, die in Reischels Theaterbriefen (a. a. O.

meinte Schink sicherlich vollkommen im Sinne Lessings zu wirken. Besorgt hatte Lessing auf das Treiben der jungen Dramatiker geblickt. Er musste fürchten, dass diese schrankenlos dahinstürmende Jugend sein grosses Lebenswerk wieder zertrümmern würde. Doch hielt er mit seiner Kritik ausserordentlich zurück, nur im Freundeskreise machte er seinem inneren Groll wohl durch den Scherz Luft: „Wer mich ein Genie nennt, dem geb ich ein paar Ohrfeigen, dass er denken soll, es sind vier.“[1])

So hielt Schink es noch für seine heilige Pflicht, gegen die Stürmer und Dränger zu Felde zu ziehen, als er längst hätte einsehen können, dass keine Gefahr mehr von dieser Richtung für Deutschland drohe. Er besass aber ebensowenig Verständnis für die grossen Errungenschaften dieser Periode, als er später die Romantiker verstehen konnte, die er gleichfalls aufs heftigste angriff.[2])

II. S. 29) abgedruckt ist. Ein Tragödiendichter kommt in die Unterwelt und teilt dort Charon mit: „Die Stücke aus den Ritterzeiten sind itzt die Lieblingswaare und Natur, Natur ist die Muse, die unsere Genies begeistert.“ Dann trifft er Lessings Schatten und fragt ihn, ob er sich noch des „frappanten Zugs“ im Götz erinnere. Als Lessing erwidert, er wüsste nicht was er meine, ruft der Geniedichter begeistert aus: „Welcher könnte es seyn, als die erhabne Stelle, wo Götz dem Anführer des Rittertrupps aus seinem Burgfensterlein zuruft — — —! Diese unnachahmliche Stelle, eine der glücklichsten Eingebungen der tragischen Muse, hat der Verfasser in der neuesten Ausgabe seines Stücks — durchgestrichen.“ Reischel sagt, er hätte diese Scene aus der Schrift eines Andern entlehnt. Mich erinnert dieselbe so lebhaft ans Marionettentheater, dass ich glaube, Schink müsse der Verfasser sein. Dafür würde auch der Umstand sprechen, dass gerade Lessing gegen die Stürmer und Dränger angeführt wird.

[1]) Vergl. Erich Schmidt, Lessing Bd. II Berlin 1892 S. 229.

[2]) Er that dies vor allem in der platten, witzlosen Farce „Hamlet, Prinz von Dänemark“ Aufl. II, Berlin 1800 (anonym), die namentlich Angriffe gegen Cramer, Fichte, Tieck und Schelling enthielt. Aehnlich wird wohl auch der von H. Hayn (a. a. O. S. 305) erwähnte satirische Roman „Peter Strohkopf“ Teil I–III Göttingen 1801 gewesen sein. Auf eine andere Verspottung der Romantiker in der Neuen allg. deutsch. Bibl. (Bd. 103 S. 44—50) hat A. Koberstein im Weimarschen Jahrbuch Bd. III 1885 S. 202 hingewiesen.

Wie kam nun dieser Mann, der nur an Dichtern wie Beil, Iffland, Schröder, Kotzebue und Konsorten Geschmack fand[1]), auf den Einfall, einen Faust zu schreiben? Die Frage ist sehr leicht zu beantworten! Sein Herr und Meister hatte Scenen aus einem Faust veröffentlicht, also fühlte er sich verpflichtet, auch eine Bearbeitung dieses Stoffes zu versuchen. Jahre lang liebäugelte er mit dieser Idee, ohne sich recht an die Ausführung zu wagen.

Als er 1778 „Doktor Faust. Ein komisches Duodrama" in Reichardts Theaterjournal[2]) veröffentlichte, fügte er hinzu: „Dass Sie aber ja keinen Faust von der Art erwarten, wie ihn Lessing, Göthe und Müller bearbeiten. Zu einem solchen hab' ich nicht die Kräfte." „Mein Faust sollte nichts seyn, als eine Pläsanterie, ein Witzspiel, ein Ding, das zu lachen macht, und die erste Ausführung der Grille, das musikalische Duodrama komisch zu behandeln." In der That haben wir nur eine Posse vor uns, in der eine in Faust verliebte Obersten-witwe Rosalinde dem gelehrten Doktor in verschiedenen Verkleidungen als fahrender Schüler, Teufel und Helena erscheint, um sich schliesslich mit ihm zu verloben.

Etwas umgearbeitet erschien 1782 dieses Duodrama in der Sammlung „Zum Behuf des Teutschen Theaters" (S. 303) als „Der neue Doktor Faust, eine Pläsanterie mit Gesang in zwei Aufzügen". Hier ist eine dritte Person, Rosalindens Bruder Fritz, „Doktor Fausts Hauspursche", eingeführt.[3]) Auch jetzt sagt Schink noch in der Vorrede: „Dass übrigens der Held dieser Pläsanterie nicht der berüchtigte Doktor Faust sei, giebt der Titel des Stüks schon. Zu einem Thema, wie

[1]) Sein Ideal war Diderots Hausvater, für den das Publikum des XVIII. Jahrhunderts überhaupt grenzenlos schwärmte. Vgl. Fragmente Bd. III. S. 697 -760.

[2]) „Theaterjournal für Deutschland." Gotha bei Ettinger 1778 St. VI S. 18.

[3]) Als eine Bearbeitung dieser Posse müssen wir fraglos das in Scheibles Kloster (Stuttgart 1847 Bd. V) abgedruckte Lustspiel mit Arien „Johann Faust oder der gefoppte Doktor" ansehen.

jenes, fül ich meine Kräfte viel zu schwach; habe die Kühnheit, einen Stoff zu bearbeiten, den Lessing bearbeitet hat, wer will, ich nicht!"

Er gelangte schliesslich aber doch zu dieser Kühnheit, denn 1795 veröffentlichte er einen „Prolog zu einem dramatischen Gedicht Doktor Faust"[1]) und im folgenden Jahre einige andere Scenen „Doktor Fausts Bund mit der Hölle. Ein kleines Ganze aus einem grösseren." Dies waren seine ersten Versuche, die Faustsage ernsthaft zu bearbeiten.[2]) Von der alten Posse konnte er natürlich bis auf wenige Verse gar nichts brauchen. Auf eine Inhaltsangabe dieser Scenen verzichte ich, da er dieselben später in seinen vollendeten Faust aufnahm.

Im folgenden Jahre (1797) brachte Schillers Musenalmanach unter der Aufschrift „Schinks Faust" ein Xenion (S. 267):

„Faust hat sich leider schon oft in Deutschland dem Teufel ergeben,
Doch so prosaisch noch nie schloss er den schrecklichen Bund."

Ebenso schroff urteilte A. W. Schlegel im Athenäum (1799 Bd. II S. 319): „Dem Dramaturgen Schink ist aus seinem **Faust**, an welchem er verschiedene Jahre gearbeitet, und wovon er in Zeitschriften Proben gegeben hat, unter den Händen ein travestirter Hamlet geworden. Man behauptet, es würde auf alle Fälle auch nur ein travestirter Faust geworden sein. Aber freilich gibt es Travestien, die es sind, ohne zu wollen, und andere, die gern möchten, und nicht können."

Doch unbeirrt arbeitete Schink an seinem Faust weiter und veröffentlichte das ganze Werk endlich 1804 in zwei

[1]) In „Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks" 1795 Bd. II. S. 451—65 und 1796 Bd. II S. 70—84.

[2]) Plümicke („Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin" 1781 S. 341) zählt erst die bis 1781 erschienenen Werke Schinks auf und nennt dann seine noch ungedruckten Manuskripte. Unter letzteren erwähnt er „D. Faust, ein allegorisches Schauspiel mit Gesang." Diese Mitteilung Plümickes beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem Duodrama, das Schink damals umzuarbeiten begonnen haben mag. An ein ernstes Faustdrama wird er damals noch nicht gedacht haben.

Bänden unter dem Titel „Johann Faust. Dramatische Phantasie, nach einer Sage des sechzehnten Jahrhunderts." Die Dichtung ist dem Grafen Karl Harrach in Wien gewidmet. In dem Prolog, der diese Widmung enthält, spricht Schink von seinem Faust als

„von der kühnen — meine Sehnsucht band
Lessings Schatten! — scheu gewagten Reise."

Der eigentlichen Handlung geht ein Vorbereitungsspiel voraus. Wie in Lessings von seinem Bruder veröffentlichten „Vorspiel,"[1]) sitzen die Teufel um Mitternacht beratend auf einem Altar. Die einzelnen Teufel berichten Satan, wie bei Lessing, ihre Thaten. Da erscheint Mephistopheles und erzählt triumphierend:

„Mir ist geglückt, was die vergebens wagten:
Ein Geistermord, wie, seit Jahrtausenden,
Hier keiner noch gelungen ist." (I. S. 16.)

Es ist ihm geglückt, Faust an den Rand der Verzweiflung zu bringen. Die andern Teufel haben vergeblich versucht, Faust zu verführen, so lange er noch im Vollbesitz seiner Kraft war. „Gesunde Geister täuscht man nicht." Daher hat Mephisto ihn erst in einen Sinnestaumel geführt, der seinen Körper zerüttet hat. Sein Vermögen hat Faust dabei verschwendet und wird jetzt, von schadenfrohen Wucherern[2]) aufs äusserste bedrängt, zur schwarzen Kunst seine Zuflucht nehmen. Wie Lessing[3]) beabsichtigte, unmittelbar nach der Versammlung der Teufel einen Engel verkünden zu lassen: „Ihr sollt nicht siegen", so erscheint auch hier nach dieser Scene Fausts Schutzengel Ithuriel, der verkündet, dass er Faust durch ein reines Weib erretten will. So würde

[1]) Vergl. Lessings sämtliche Schriften hrsg. von K. Lachmann. Aufl. III, Stuttgart 1887. Bd. III, S. 380.

[2]) Diese äussere bedrängte Lage Fausts erinnert wieder an Müller und Klinger.

[3]) Wenigstens erwähnt dies J. J. Engel in dem auch Schink natürlich bekannten Brief an Lessings Bruder. Vergl. Lessings Schriften a. a. O. Bd. III. S. 389.

uns hier zum ersten Mal in der ganzen Faustliteratur der Gedanke entgegentreten, Faust durch die Liebe eines Weibes zu entsühnen. Doch lag ein so tiefsinniger Gedanke Schink sicherlich ferne. Er nahm nur einen Gedanken von Weidmann wieder auf, indem er die Figur des Ithuriel zwar auch beibehielt, aber im wesentlichen nicht ihm, sondern Fausts Jugendgespielin Mathilde die Rolle eines Gegenspielers[1]) gegenüber Mephisto zuwies.

In der nächsten Scene finden wir Faust in Wittenberg in seinem Studierzimmer. „In wilder Lüste Strudel" ist die hohe Thatkraft seines Geistes untergegangen. Er will sich „der Hölle schwarzen Künsten" zuwenden. Die Erregung, in die er beim Anblick der Zauberbücher gerät, mahnt an das Entzücken, mit dem das Zeichen des Erdgeists den Goetheschen Faust erfüllt. Unsichtbare Stimmen, die ihn warnen, erschallen. Da stürzt sein Famulus Eckard herbei[2]), der geglaubt hat, „des Gerichts Posaune" zu vernehmen. Schon durch den Namen deutet Schink an, welche Rolle er diesem Famulus zugedacht hat. Faust soll also von drei Schutzgeistern umgeben werden, einem überirdischen — Ithuriel — und zwei irdischen — Mathilde und Eckard.

Da Eckard durch sein frommes Zureden Faust nicht zu überreden vermag, kündet er ihm entrüstet den Dienst auf.

[1]) Auch Collin dachte einmal daran, einen Faust zu schreiben und darin Mephisto einen Gegenspieler gegenüberzustellen. Er sagte darüber: „Wenn ich einen Faust schreiben wollte, so würde ich, um meinem Prinzip von Vermeidung der Trostlosigkeit getreu zu bleiben, zum Kontrast die Zuflucht nehmen. Ihm gegenüber einen demüthigen, einfachen, menschenliebenden, gottesfürchtigen Mönch, einen Freund des Faust. Begünstigt vom Himmel erführe er den Anschlag der Hölle und ränge vergebens, ihn zu erhalten. Als Faust zur Hölle fährt, und auch ihn Zweifel greifen, erfährt er, dass Faust nicht auf immer verloren sey. So müsste das Stück beruhigend enden." Vergl. H. J. v. Collin, Sämtliche Werke. Wien 1814, Bd. VI. S. 73.

[2]) Waren wir vorher an die Beschwörung des Erdgeistes erinnert, so ist hier zu bemerken, dass Eckard genau an der entsprechenden Stelle erscheint, in der in Goethes Fragment Wagner „die Fülle der Gesichte" stört.

Faust bleibt in tiefem Grübeln allein. Da tritt Theophrastus Paracelsus auf, begrüsst ihn mit einem fürchterlichen Wortschwall und fordert ihn auf, sich der Magie zu widmen, da er berufen sei, Grosses mit ihrer Hilfe zu leisten. Während Faust darüber nachdenkt, findet der vermeintliche Paracelsus Zeit, dem Leser zuzuflüstern, dass er gar nicht Paracelsus, sondern Mephisto sei, der in den entseelten Leichnam des berühmten Gelehrten gefahren, um so Faust zur Magie anzuspornen.

Er entfernt sich mit den Worten:

„Noch heut' vernimmst du meines Todes Kunde:
Erinn're dann dich dieser Stund', und glaube!" (I. S. 44.)

Noch heftiger bewegt bleibt Faust in bangen Zweifeln zurück und ruft aus:

„Wer leitet mich aus diesem Labyrinthe
Von Zweifel und von Glauben? Wo hinaus
Wird dies Geweb' aus Schein und Wahrheit führen?

(Er geht unruhig auf und ab. Es ist heller Tag geworden. Der Schimmer der Morgensonne fällt in sein Zimmer. Plötzlich bleibt er stehen, breitet mit Lebhaftigkeit seine Arme im Sonnenschimmer aus, und sagt mit Feuer und Inbrunst:)

Willkommen, Tag! Vor deinem Lichte weicht
Das Schattenspiel der triegerischen Nacht:
O, send' auch Licht herab in meine Seele!"

— — — — — — — — — — — — — — —

Darauf hört man von ferne eine weibliche Stimme, die ein frommes Lied anstimmt.

„(Der Gesang schweigt; Faust erhebt, begeistert, den Blick gen Himmel.)
Erhörst du mich, du Himmlische, zu der
Ich meine Hand in heisser Sehnsucht streckte?
Kommt Ihr vom Himmel, süsse Töne, mir
Mir zu verkünden, was im Himmel wohnt?
O, tönet fort; mit wonnetrunknem Ohr
Empfang' ich euch, der höhern Welten Boten!" (I. S. 46.)

Von neuem ertönen die friedlichen Klänge. „Faust hat mit tiefer Bewegung dem unsichtbaren Gesange gehorcht. Seine Gesichtszüge entwikkeln steigend den froh veränderten Zustand seines Herzens." Durch Mathilde - denn sie war

es, die gesungen hat - ist er momentan von dem Bund mit der Hölle zurückgehalten.

Die ganze Situation erinnert auffallend an die Scene im Studierzimmer in Goethes erstem Teil, in welcher Faust durch die Osterchöre, die er beim anbrechenden Tag vernimmt, vom Selbstmord zurückgehalten wird. Ja die Worte: „O tönet fort" ruft der Schinksche Faust ebenso aus, wie der Goethesche. Ich vermag mich nicht zu der Annahme zu entschliessen, dass hier nur ein Zufall gewaltet haben soll, obwohl ich keine andere überzeugende Lösung dieses Rätsels gefunden habe. Zwar liessen sich verschiedene Möglichkeiten denken, wie Schink etwa von den entsprechenden Goetheschen Scenen Kunde bekommen haben möchte; aber für keine dieser Vermutungen vermag ich wirklich schlagende Beweise beizubringen.

Doch kehren wir wieder zu dem Stück selbst zurück! Aus den schönen Träumen, in die ihn der Gesang gewiegt hat, wird Faust durch Eckard geweckt, der ihm die Nachricht bringt, dass seine Gläubiger beschlossen haben, ihn pfänden zu lassen, und ferner das Volk durch Priesterwut gegen ihn aufgehetzt wird, weil man in der Nacht Flammen und unheimliche Geister in seinem Zimmer gesehen haben will. Gleichzeitig überreicht Eckard einen Brief, den ein Unbekannter abgegeben habe. Faust erfährt daraus, dass Paracelsus gestorben, sein Leichnam aber am Abend seines Todes plötzlich verschwunden und erst am nächsten Morgen wieder aufgefunden sei. Diese überraschende Nachricht bestimmt ihn jetzt, den Schritt ins Geisterreich zu wagen, und trotz Eckards Warnungen eilt er von dannen.

Mathilde erscheint in männlicher Kleidung. Ihr ist ein Engel erschienen und hat sie aufgefordert, Faust zu retten. Eckard will sie dabei unterstützen und auch verkleidet in Fausts Nähe bleiben. Damit schliesst das Vorspiel.

In der nun folgenden I. Abteilung äfft Mephisto nochmals in verschiedenen Gestalten Faust und sucht seinen Geist durch ein tolles Zauberspiel, in welchem Irrlichter, Gnomen, Nixen,

Elfen, Salamander u. a. auftreten, noch mehr zu verwirren. Endlich schliesst er mit ihm im Spesserwald den Vertrag. Faust muss wie im Widmannschen Buche und im Volksschauspiel geloben, sich nicht zu verehelichen. Auch muss er den Glauben an Gott abschwören. Zwölf Jahre will Mephisto ihm dienen, dann soll er der Hölle verfallen.

Bei Beginn der II. Abteilung finden wir Faust in seinem Studierzimmer, das inzwischen mit auserlesenem Prunk ausgestattet ist. Auf einem Tisch stehen einige Beutel mit Gold. Faust schlummert, und Mephisto sucht indessen durch eine verführerische Musik die Sinnenlust des Schlafenden zu erregen. Schon im Faustbuch von 1587 bringt der Teufel bald nach der Verschreibung „zween Säck, der ein war Goldt, vndt der ander Silber", und macht dann „ein suss Geplerr, damit D. Faustus in seinem fürnemmen nicht möchte abgekehrt werden." [1])

Bei Schink durchschaut Faust die Absicht Mephistos und will den Kampf mit ihm aufnehmen. Er will nicht den leichten Sieg der Entsagung wählen, sondern hineinstürzen

„tolldreist in den Strudel
Der wilden, ausgelassenen Begier,
Um aus der Fluth, als Sieger, sich zu heben!" (I. S. 145.)

Eckard sucht jetzt verkleidet seinen ehemaligen Lehrer auf, stellt sich ihm als Kaspar Fröhlich vor und bietet ihm seine Dienste an. Damit übernimmt er die Rolle, die im Volksschauspiel der Hanswurst spielen musste.

Auch Mathilde erscheint als junger Student verkleidet. Obwohl Faust über die Aehnlichkeit des vermeintlichen Studenten mit Mathilde staunt, erkennt er sie doch nicht und bestimmt, dass sie ebenso wie Kaspar fortan in seiner Nähe bleiben solle.

[1]) Schon G. v. Loeper, „Faust. Eine Tragödie von Goethe. Mit Einleitung und erläuternden Anmerkungen" Aufl. II. Berlin 1879 Bd. I S. 65 hat darauf hingewiesen, dass das Konzert, mit dem Mephisto im Teil Faust einschläfert, an diese Stelle im Volksbuch erinnert.

In einer Kirche erblickt Faust eine fromme Jungfrau Isabella, deren keusche Schönheit ihn mit heftiger Leidenschaft entflammt. Am Abend darauf hat er sich auf einem grossen Fest etwas eingekneipt und will sich von Mephisto zu einem schönen Weibe führen lassen. Dieser bringt ihn aber in Isabellens Garten, zu dem er sich durch Bestechung ihrer Amme[1]) Zutritt verschafft hat. Der bezechte Faust ist äusserst überrascht, hier Isabella zu finden und will sie leidenschaftlich umarmen. Doch Mathilde, die ihm heimlich nachgeschlichen ist, greift zu ihrem erprobten Mittel und fängt an zu singen. Faust wird so vor seinem sittlichen Fall gerettet und führt Isabella in die Arme ihres Verlobten Theodor, den sie bisher nicht heiraten durfte, weil er zu arm war. Faust beschenkt ihn jetzt so reichlich, dass der hinzukommende Vater seine Einwilligung zur Heirat erteilt. Damit ist Mephistos Plan vereitelt, und er muss, wie er selbst gesteht, seine Wut „in Verzweiflungs-Lache ausbrechen lassen." (I. S. 286.)

Bei Beginn der III. Abteilung kommt Faust nach Leipzig. Mephisto ist ihm vorangeeilt, um einen glänzenden Empfang vorzubereiten, denn er will Faust durch Ruhm blenden. Daher wird dieser überall mit tiefster Ehrfurcht begrüsst. Die Vertreter aller Fakultäten erscheinen und ernennen ihn zum vierfachen Ehrendoktor. Faust wird anfangs wirklich durch diese Komödie getäuscht, dann aber von Mathilde darauf aufmerksam gemacht, dass er ein „blödsicht'ger Fremdling in dem eignen Selbst" (II. S. 28) ist, und alles nur ein plumpes Possenspiel des Teufels war. Doch Mephisto hat sofort einen neuen Plan gefasst. Er gibt ihm einige Bücher, die seinen Verstand ganz verwirren sollen, und erreicht auch dadurch seinen Zweck. Wir erblicken Faust bald darauf auf dem Katheder, von wo aus er den versammelten Professoren die unsinnigsten Vorträge hält. Das wahnsinnige Zeug, das Schink hier Faust sprechen lässt, ist eine sehr platte und

[1]) Diese Amme trägt deutliche Züge von Goethes Martha Schwerdtlein und Shakespeares Amme im Romeo.

geistlose Verspottung der Fichteschen Philosophie und namentlich ihrer Lehre, es sei die erste Handlung der Intelligenz, dass sich das Ich selbst setzt.

Faust richtet durch seine Reden in den Köpfen der Professoren die heilloseste Verwirrung an, während die Studenten, mit denen er dann in Auerbachs Keller zecht, sich über ihn lustig machen. Wie in den Volksbüchern und im Volksschauspiel führen hier Faust und Mephisto verschiedene Zaubereien aus. Ans Volksschauspiel erinnert auch der unfreiwillige Ritt, den Eckard-Kaspar in dieser Abteilung auf einem Ziegenbocke durch die Luft machen muss (II. S. 33). Ebenso verwertete Schink die äusserst beliebte Scene des Volksschauspiels[1]), in welcher Hanswurst ahnungslos den Zauberkreis betritt und durch das Perlicke, Perlacke, das er in einem Zauberbuch liest, die Teufel heraufbeschwört und wieder von dannen jagt (II. S. 66).

Die IV. Abteilung eröffnet „Gott Phantasus als Prolog." Wir erfahren, dass Faust, nachdem ihm Mephisto durch einen Zaubertrank die Erinnerung an Mathilde genommen habe, von einem Genuss zum andern taumle und von Stadt zu Stadt ziehe, überall Zaubereien vollführend. Mathilde sei in eine schwere Krankheit verfallen, jetzt aber glücklich genesen.

Die eigentliche Handlung beginnt in Wien mit einem Monolog Mephistos, der übrigens in dem ganzen Gedicht eine sehr klägliche und bemitleidenswerte Rolle spielt. Er will wie bei Weidmann Fausts Wunsch, Wohlthaten zu stiften, nur unterstützen, um dadurch Unheil hervorzurufen. Das gelingt ihm aber nicht, denn Faust hat einen neuen Schutzgeist in Gestalt eines böhmischen Grafen gefunden und vollführt mit seiner Hilfe wirklich edle Thaten. Er wünscht dann durch Mephisto die Geheimnisse der Natur zu erfahren. Dieser ist in äusserster Bestürzung, da er sie selbst nicht kennt. Doch

[1]) Vergl. Karl Engel, „Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust." Aufl. II. Oldenburg 1882 S. 214 und Creizenach a. a. O. S. 12, 15, 18, 21, 142 etc.

sucht er sich dadurch zu helfen, dass er ihm ein recht einfältiges Zauberspiel vorführt und schliesslich ein wunderschönes Frauenbildnis zeigt, das Faust aufs höchste entzückt. Mephisto erzählt, dass dieses Weib Schirin heisse und verspricht Faust ihren Besitz, wenn er einen unschuldigen Jüngling, der aus einer unehelichen Verbindung entsprossen ist, durch sein Beispiel zum Laster verführen will. Faust erwidert, Mephisto solle ihm den Jüngling bringen, doch wolle er ihn nicht verderben.

Die nächsten Scenen spielen auf einem Maskenball. Mathilde ist mit Eckard angekommen und hat, wie Ithuriel bei Weidmann, zu Fausts Rettung seine Eltern herbeigeführt. Alle vier nahen Faust erst maskiert. Dann singt Mathilde wieder ein schönes Lied, sie werfen die Masken ab, und Faust ist aufs äusserste gerührt. Da erscheint Mephisto mit dem Jüngling und zeigt Faust in einem Spiegel Schirins Bild. Faust eilt mit dem Jüngling von dannen, um Schirin aufzusuchen. Eckard folgt ihm. Die zurückbleibende Mathilde wird durch den „Chor unsichtbarer guter Geister" getröstet.

Die V. Abteilung wird durch „des Dichters Prolog" eröffnet. Wir erfahren durch denselben, dass Faust mit dem Jüngling Faustin, der sein eigener Sohn ist, in Italien angekommen sei.

Die Handlung beginnt in Rom, wo wir Mephisto als Gallerieinspektor und selbst ausübenden Künstler thätig finden. Er zeigt Faust ein herrliches Marmorbild. Faust verliebt sich förmlich in die Statue, die plötzlich Leben erhält. Er sinkt in die Arme des herrlichen Weibes. Da kommt Eckard hinzu, und als er „Faust in dieser schlüpfrigen Situation" erblickt, ruft er: „Phaos! Logos! Zoë!" (II. S. 257), worauf das schöne Weib zu einem dunkeln Schatten wird und verschwindet.

Jetzt bereitet Mephisto Faust eine neue Schlinge, indem er ihn erraten lässt, dass Faustin sein Sohn ist. Faust, der im Spesserwald damals auch geloben musste, nie einen Sohn an die Vaterbrust zu drücken, ist nahe daran, diesen Vertrags-

punkt zu brechen, doch schliesslich besteht er auch diese Versuchung siegreich.

Die nächsten Scenen spielen am Hof des Herzogs von Montaldi. Hierher ist Mathilde durch einen guten Genius geführt worden und hat eine innige Freundschaft mit der Herzogin Raphaele, die Schirins Gestalt hat, geschlossen. Auch Faust erscheint an diesem Hof. Er wird von höchster Seligkeit ergriffen, als er in der Herzogin die gesuchte Schirin findet. Sie selbst wird gleichfalls durch seinen Anblick zu heftigster Leidenschaft entflammt. Mephisto naht sich Faust in Gestalt eines Dominikanermönchs und erklärt, dass er von Fausts Bunde mit dem Teufel wisse, die Kirche ihm aber Absolution erteilen wolle, wenn er dem Lande einen Thronerben verschaffen würde, da die Kraft des Herzogs ausgetrocknet sei. Mit Verachtung weist Faust ihn ab. Darauf ist Mephisto so unvorsichtig, in einem Monolog seine ferneren Pläne zu enthüllen und so laut zu sprechen, dass Eckard und Mathilde alles hinter der Scene hören und nun ihrerseits dagegen Massregeln ergreifen können.

In der Grotte der Diana erblicken wir darauf Faust und Raphaele. In edelmütiger Entsagung will Faust sich von der Herzogin trennen und drückt den Abschiedskuss auf ihre Hand. In diesem Augenblick eilt Mephisto als Dominikanermönch mit dem Herzog herbei, der eifersüchtig Faust töten will. Doch Eckard und Mathilde fallen ihm in den Arm. Mephisto selbst zückt den Dolch auf Raphaele. Da ertönt eine himmlische Musik. „Mephistopheles zittert, der Dolch entsinkt ihm, sein Mönchsgewand zerfällt wie Asche. In ein Dunstphantom verwandelt, schwebt er schwankend am Boden.“ (II. S. 325). Wie bei Weidmann erscheint jetzt zum Schluss Ithuriel und verkündet die Niederlage der Hölle. Damit schliesst das Stück, nicht ohne uns erraten zu lassen, dass jetzt Faust wirklich Mathilde heiraten wird.

Dies ist der wesentliche Inhalt des ungemein umfangWerks, das über 600 enggedruckte Oktavseiten ein-

nimmt. Das Gedicht ist ebenso weitschweifig wie arm an Gedanken und besitzt nicht die geringste poetische Schönheit. Man kann die Sprache am besten durch ein Wort charakterisieren, das Schink selbst seinen Faust aussprechen lässt:

„Mein guter Freund, die Poesie, die man
In unsren Tagen für die rechte hält,
Die gothische genannt, die schäumt und reimt,
An Worten reich, arm an Gedanken ist,
Und mit dem Wasser, das sie überschwemmt,
In sanften Schlaf den werthen Leser plätschert,
Kömmt nie vom Kopf, ist blosser Fingerkribbel." (I. S. 148.)

Was die äussere Form anbetrifft, so wechselt Vers und Prosa. Der vorherrschende Vers ist der fünffüssige Jambus. Aus den zahlreichen andern Metren will ich nur die daktylischen Dipodien mit gleitenden Reimen, die dann Göethe so oft im ersten Teil des Faust anwandte, hervorheben. So lautet z. B. bei Schink der Chor der Salamander:

„Des den Sterblichen
Furchtbar verderblichen,
Aber auch segnenden,
Leben begegnenden
Feuers reine Geister sind wir. . . ." (I. S. 86.)

Als Vorbild bei diesem Metrum mögen Schink vielleicht die Chöre in Goethes Lila vorgeschwebt haben. Auch hatte A. W. Schlegel dies Metrum bereits im Musenalmanach von 1802 in dem Hymnus „Die vor Liebe sterbende Maria"[1]) angewandt.

Schink hat seinem Faust eine Selbstrecension in Gestalt eines „Dialogs zwischen dem Dichter und einem Leser seiner Dichtung im Manuskripte" mit auf den Weg gegeben. Er sagt hier, er hätte den Stoff nicht in einem Bühnendrama bearbeiten wollen, weil „alles Zauber-, Wunder- und Geisterwesen im reinen Sinne des Wortes untheatralisch ist." Trotzdem

[1]) Vergl. „Musenalmanach für das Jahr 1802" hrsg. von A. W. Schlegel und L. Tieck. Tübingen 1802 S. 212. Die erwähnte Hymne ist eine Uebersetzung des lateinischen „Tandem audite me, Sionis filiae!", das in Simrocks „Lauda Sion" Köln 1850 S. 246 abgedruckt ist.

habe er in seinem Faust einen „wahrhaft dramatischen Charakter“ geschaffen, der nicht das blinde Werkzeug übersinnlicher Mächte sei, sondern aus eigner, freier Willenskraft heraus handle. Diese Behauptung beruht auf einer äusserst naiven Selbsttäuschung des Verfassers. Der Charakter des Faust ist ebensowenig dramatisch wie das ganze Werk. Von einer Charakterentwicklung des Helden ist nichts zu merken. Er bleibt immer derselbe energielose Schwächling, der allein durchaus nicht stark genug ist, irgend einer Versuchung zu widerstehen, und sich von Mathildens Gesang und Eckard wie ein Kind leiten lässt. Denn dass er schliesslich selbständig auf die Herzogin verzichtet, erscheint mehr unbegreifliche, tugendhafte Laune, die wohl kaum lange anhalten wird, als innere sittliche Notwendigkeit zu sein. Ebenso ist er durchaus ein Werkzeug übersinnlicher Mächte. Denn wie er noch vor Beginn der eigentlichen Handlung durch Mephisto willenlos „in wilder Lüste Strudel“ gestürzt wird, lässt er sich auch später durch die einfältigsten Gaukeleien täuschen.

Von irgend welchem Aufbau der Handlung kann gleichfalls keine Rede sein. Die einzelnen Scenen sind zusammenhanglos aneinander gereiht, und die Hilflosigkeit des Verfassers auf dem Gebiet der Technik des Dramas verrät sich durch die ungeschickte Einfügung von Prologen und Monologen in ganz bemitleidenswerter Weise.

Daher wurde dieser Faust bei seinem Erscheinen wenig oder gar nicht beachtet. Schon die Fragmente desselben waren ja, wie wir sahen, von berufenster Seite mit vernichtendem Tadel besprochen worden. Natürlich fanden auch jetzt die Romantiker nur Hohn und Spott dafür. So schrieb Tieck in den „Reisegedichten eines Kranken“[1]:

„Jüngst fragt mich einer
Neugierig forschend.

[1]) Vergl. Gedichte. Dresden 1823 Teil III S. 178.

Ob ich vielleicht ganz unbedingt
(Was ihm unbillig schien)
Göthes Fragment vom Faust
Der Dichtung Schinks
Den Vorzug gäbe.
Er schüttelte ungläubig
Das denkende Haupt.
Als ich ihm betheuert,
Dass mir die zweite unbekannt,
Und ich auch ohne Trieb mich fühle
Sie zu geniessen."

Aehnlich äusserte sich Chamisso[1]) 1806 Wilhelm Neumann gegenüber: „Auch kahle Papierbücher habe ich gelesen — so mitunter. Ich habe Schinks Faust — Gott strafe mich — redlich durchgelesen."

Aus den späteren Werken Schinks ist noch sein Buch „Satans Bastard eine Reihe von dramatischen Szenen aus der Zeitgeschichte von 1812 bis 1814" Berlin 1816 zu erwähnen, eine masslose Verhöhnung Napoleons, die zeigt, mit welch grenzenlosem Hass gegen den plebeischen Imperator die besseren Elemente in Deutschland damals erfüllt waren. Zu der ersten Scene, in welcher hier Satan vor dem Herrn erscheint, hatte Schink die Situation aus Goethes erstem Teil des Faust genommen.

So unbedeutend nun auch der Schinksche Faust war, so fand er doch einen Nachahmer in der Person des schon im ersten Kapitel erwähnten Julius von Voss. Man wird Voss immer mit Recht als oberflächlichen Vielschreiber aburteilen, selbst wenn L. Geiger[2]) wirklich ihm zu Liebe seine angedrohte „Apologie der Vielschreiber" verfassen wollte. Bücher, wie „Der Berlinische Robinson. Eines jüdischen Bastards abentheuerliche Selbstbiographie"[3])

[1]) Vergl. Werke a. a. O. Bd. V S. 163.

[2]) Vergl. L. Geiger, „Eine unbekannte Faustdichtung" in der Nation. VI. Jahrg. 1889. S. 503.

[3]) Dieser Roman weist übrigens verschiedene äussere Aehnlichkeiten in der Handlung mit der vorher erwähnten Robinsonade von Benkowitz auf.

Berlin 1810 wird wohl niemand ganz durchlesen können, ohne von heftigem Ekel erfasst zu werden, und so vermag ich es auch nicht mit Ludwig Geiger beklagenswert zu finden, dass die Schriften von Voss so selten sind, wenn auch zugegeben werden muss, dass dieselben für einzelne Zustände seiner Zeit manches Charakteristische enthalten. Georg Ellinger, der den Neudruck [1]) seines Faust besorgt hat, gibt bei dieser Gelegenheit eine so ausführliche Charakteristik der Werke dieses Schriftstellers, dass wir hier nicht noch näher darauf einzugehen brauchen.

Nur ganz kurz sei erwähnt, dass Voss, wie Schink, eine frühere Geliebte, die hier Seraphine heist, Faust als guten Engel zur Seite stellt. Doch gelingt es ihr nicht, Faust zu retten. Als dieser auf einem schönen Eiland, das Leviathan hervorgezaubert hat, in wildem Bacchanal schwelgt, kommt Seraphine als Knabe verkleidet in einem Nachen herbei. Sobald sie den Fuss anf das Land setzt, verwandelt sich die schöne Insel in eine scheussliche Wüste und die schönen, tanzenden Mädchen werden fürchterliche Schreckgestalten.[2]) Faust ist darüber ergrimmt. Ihm wird ein Dolch in die Hand gezaubert, und er ersticht den vermeintlichen Knaben, in welchem er zu spät Seraphina erkennt.

Dass sonst Voss die Grundgedanken seines Faust aus Klinger entlehnt hat, hat Ellinger schon im einzelnen ausgeführt. „Ein ernstes Drama" möchte ich diesen Faust aber nicht nennen, sondern eher einen misslungenen, unbrauchbaren Operntext.

[1]) Berliner Neudrucke: Serie II Bd. II Berlin 1890.

[2]) Es ist meines Wissens nach noch nicht darauf hingewiesen, dass Heinrich Heine durch diese Scene wohl zu dem IV. Akt seines Ballets „Der Doktor Faust" angeregt ist. Vergl. Sämtliche Werke hrsg. von Ernst Elster. Leipzig. Bd. VI. S. 489.

IV.

Die erste Aufnahme von Goethes Faustfragment und fremde Fortsetzungen seines ersten Teils.

Wir haben bisher als Faustdichtungen der Stürmer und Dränger immer nur die Dichtungen Müllers und Klingers genannt, und doch muss in gewissem Sinne auch Goethes Faust dazu gerechnet werden, wenn er auch freilich über diese Epoche wie über alle Epochen der deutschen Dichtung hinauswuchs und jetzt als ein Abbild der gewaltigen Persönlichkeit des Dichters einen für alle Zeiten unerreichbaren künstlerischen Höhepunkt bezeichnet. In der Strassburger Zeit reifte der erste Plan zu einer Faustdichtung in dem jungen Dichter, und es ist oft erörtert worden, wie namentlich der „Urfaust"[1]) deutliche Spuren dieser Zeit trägt. Als dann 1790 das Fragment erschien, erinnerte wohl noch manches an die Sturm- und Drangperiode, aber diese Zeit lag schon weit in Goethes Entwicklung zurück, und mit klarer Objektivität vermochte er bereits auf sie als etwas längst Abgeschlossenes zu blicken. So war auch schon das Fragment den engen Grenzen einer einzigen Epoche entwachsen, und man kann nicht sagen, dass die Sturm- und Drangperiode darin ihren Ausdruck so, wie etwa in den Faustdichtungen Müllers und Klingers, gefunden hätte. Das aber hatte man gerade erwartet. Die grosse Menge konnte der Entwicklung des Dichters nicht so schnell folgen und fand noch Wohlgefallen an den Auswüchsen der

[1]) „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift hrsg. von Erich Schmidt". Aufl. III. Weimar 1894.

Sturm- und Drangperiode. Sie interessierte sich mehr für das Groteske, Abenteuerliche der Faustsage als ihren tiefen Gehalt, und so mochte sie vielleicht auf eine so ungeheuerliche Schöpfung gehofft haben, wie sie ihr dann ein Jahr später in Klingers Roman entgegentrat. Wir fanden daher in denjenigen Faustdichtungen, welche zwischen 1790 und 1808 entstanden, überall die zahlreichsten Anklänge an Klingers Roman, aber sehr selten eine Reminiscenz aus Goethes Fragment. So begegnen wir auch in den zeitgenössischen Recensionen[1]) nirgends der staunenden Bewunderung, die das Fragment seiner wahren Bedeutung nach hätte erregen müssen. Selbst A. W. Schlegel sprach in den „Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen" zwar sehr anerkennend darüber, „aber doch, wie R. Haym[2]) bemerkt, in keiner Weise so, dass sich darin eine klare Erkenntnis des Einzigen und Epochemachenden dieser Erscheinung ausspräche." Erst allmählich fanden die Romantiker das richtige Verständnis für den Goetheschen Faust. Schon 1800 hatte Fr. Schlegel[3]), als er in dem „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken" von den drei Perioden Goethes sprach und als Marksteine derselben Götz, Tasso und Hermann und Dorothea bezeichnete, das ausgezeichnete Urteil gefällt: „Ich überlasse es daher Eurem eignen Urteil, ob Ihr etwa den Faust wegen der altdeutschen Form, welche der naiven Kraft und dem nachdrücklichen Witz einer männlichen Poesie so

[1]) Eine Anzahl von Recensionen hat G. v. Loeper (a. a. O. Bd. I. S. XII.) zusammengestellt. Auf eine wenig bekannte Kritik im „Journal von und für Deutschland" IX. Jahrg. 1792 S. 668 möchte ich noch hinweisen. Hier wird zwar mit grosser Anerkennung von dem Fragment gesprochen, aber doch heisst es dann, nachdem noch andere Faustdichtungen behandelt sind: „Es wäre also immer noch für ein junges Genie eine verdienstvolle Arbeit, wenn es ein aufführbares Trauerspiel aus dieser Geschichte verfertigte."

[2]) „Die romantische Schule". Berlin 1870 S. 148.

[3]) Vergl. „Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine poetischen Jugendschriften", hrsg. von J. Minor. Wien 1882 Bd. II. „Gespräch über die Poesie". S. 378.

günstig ist, wegen des Hanges zum Tragischen, und wegen andrer Spuren und Verwandtschaften zu jener ersten Manier zählen wollt. Gewiss aber ist es, dass dieses grosse Bruchstück nicht bloss wie die benannten drey Werke den Charakter einer Stufe repräsentirt, sondern den ganzen Geist des Dichters offenbart, wie seitdem nicht wieder; ausser auf andre Weise im Meister, dessen Gegensatz in dieser Hinsicht der Faust ist, von dem hier nichts weiter gesagt werden kann, als dass er zu dem Grössten gehört, was die Kraft des Menschen je gedichtet hat."

Schelling[1]) sprach im Sommer 1802 in seinen Vorlesungen an der Universität Jena von dem „eigenthümlichsten Gedichte der Deutschen", mit dem der Dichter „einen ewig frischen Quell der Begeisterung geöffnet" habe.

Auch Hegel[2]) verwertete in seiner „Phänomenologie des Geistes" Citate aus dem Faustfragment.

So fand der erste Teil des Faust, der endlich im Jahre 1808 erschien, ein viel reiferes und verständnisvolleres Publikum als vorher das Fragment. Jetzt in der tiefsten Not des Vaterlandes wurde das Gedicht mit verdoppeltem Jubel begrüsst. „Die Frage, ob es denn wirklich aus sei mit dem alten Deutschland, sagt Treitschke[3]), lag auf Aller Lippen; und nun, mitten im Niedergange der Nation, plötzlich dies Werk — ohne jeden Vergleich die Krone der gesamten modernen Dichtung Europas — und die beglückende Gewissheit, dass nur ein Deutscher so schreiben konnte, dass dieser Dichter

[1]) Vergl. „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums". Tübingen 1803 S. 258.

[2]) Vergl. „System der Wissenschaft". Bamberg und Würzburg 1807. S. 299. Sehr geschmackvoll ist es freilich nicht, wenn Hegel hier ein Wort Mephistos variiert und von dem Selbstbewusstsein sagt:

„Es verachtet Verstand und Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Gaben —
es hat dem Teufel sich ergeben
und muss zu Grunde gehen".

[3]) Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1879. Bd. I. S. 317.

unser war und seine Gestalten von unserem Fleisch und Blut! Es war wie ein Wink des Schicksals, dass die Gesittung der Welt unser doch nicht entbehren könne, und Gott noch Grosses vorhabe mit diesem Volke."

Um so unbegreiflicher erscheint es, wie jemand nach dem Erscheinen des ersten Teils noch den Mut finden konnte, nicht nur eine neue Bearbeitung der Faustsage zu wagen, sondern sogar den Goetheschen Faust direkt fortzusetzen. Diese Kaltblütigkeit besass der einfältige Schöne, den wir schon im ersten Kapitel als Faustdichter kennen gelernt haben. Inzwischen hatte er unter dem direkten Einfluss von Müllners Schuld ein vieraktiges Trauerspiel „Die Macht der Leidenschaft" Berlin 1818 in den für das Schicksalsdrama so charakteristischen vierfüssigen Trochäen verfasst. Das Stück nimmt sich wie eine Karikatur des Müllnerschen Dramas aus. Doch hatte Schöne die Schicksalsidee, die er in der Vorrede für äusserst unsittlich erklärte, aufgegeben. Hier soll gewiss nicht dem Schicksalsdrama das Wort geredet werden, aber es kopieren und ihm zugleich den wesentlichsten Zug nehmen, ist doch wahrlich ganz unsinnig.

Schönes neue Faustdichtung nannte sich „Fortsetzung des Faust von Göthe. Der Tragödie zweiter Theil." Berlin 1823. Doch war es nicht eigentlich eine Fortsetzung des Goetheschen Faust, als vielmehr eine elende Kopie[1]) desselben.

Mit einer Scene, die genau dem „Trüber Tag. Feld" entspricht, aber in Versen geschrieben ist, beginnt die Schöne-

[1]) Einem ähnlichen Versuch begegnen wir in „Faust. Eine Tragödie von Goethe". Fortgesetzt von J. D. Hoffmann. Leipzig 1823. Jakob Daniel Hoffmann hat zwar seine Faustdichtung etwas selbständiger verfasst als Schöne, aber gleichwohl ist sie als ebenso misslungen zu betrachten. Besonders geschmacklos ist die Scene, in welcher Faust in einem Gasthaus die einzelnen Details von Gretchens Hinrichtung erzählen hört. Uebrigens scheint Hoffmann sich mit Vorliebe der Goetheschen Dramen angenommen zu haben, denn er hat auch eine Tragödie „Tassos Tod" Leipzig 1834 verfasst. Vergl. dazu Franz Brümmer, „Deutsches Dichter-Lexikon". Eichstädt u. Stuttgart 1875. Bd. I. S. 375.

sche Dichtung. Es folgen „Wald und Höhle", „Weinberg am Rhein" (eine Scene, die Auerbachs Keller ersetzt) und einige Auftritte in einem Kloster, die genau den Gartenscenen nachgebildet sind. In Venedig verführt Faust auf einem Maskenball Faustina, die Tochter des Dogen. Aeusserst komisch berührt es den Leser, wenn diesem Maskenball ein Intermezzo „Winternachtstraum" folgt. Die verführte Faustina hält darauf einen Monolog, der nur in einer Verwässerung von Gretchens „Meine Ruh ist hin" besteht, und tötet sich durch Gift.

In Rom gewinnt durch den erhebenden Einfluss der Kunst wieder das Edle in Faust Seele die Herrschaft. Gestärkt und erquickt wird er durch eine grosse kirchliche Feier in der Peterskirche. Hier werden wir wieder an „Dom Amt, Orgel und Gesang" erinnert. Von nun an kann Mephisto keinen Einfluss mehr über Faust gewinnen, der schliesslich in einer Scene „Offenes Feld mit einem Rabensteine. Faust und Mephistopheles auf Rossen" selbst den Tod begehrt, als er Gretchen am Galgen erblickt. Mephisto fährt mit ihm in die Hölle. Doch in einem „Epilog im Himmel", zu dessen Beginn wie bei Goethe die Engel Raphael, Gabriel und Michael Gottes Herrlichkeit preisen, befiehlt der Herr dem zu früh triumphierenden Mephisto, Fausts Seele heraufzuholen, da dieser gebüsst und geglaubt habe.

Schöne bildete sich wirklich ein, durch dies klägliche Produkt Goethes Faust vollendet zu haben, denn als er das Manuskript an Goethe sandte, sagte er in der Widmung:

„O, wolltest Du das Ende dem verleihen,
Was unbeendet schon so sehr entzückt!
O, möchten Deine Jahre sich erneuen,
Und würde Dir des Grabes Ziel entrückt!
Ja, dann! — Du schwiegst, Du willst den Faust nicht enden.
So wagt' ich's zitternd denn ihn zu vollenden." (S. VI.)

Goethe antwortete am 3. Dezember 1821 in einem sehr höflichen, aber kühlen Ton[1]). Er verzichtete darauf, Schöne seine Ansicht über das Manuskript mitzuteilen, und erklä

[1]) Goethe-Jahrbuch 1881 Bd. II. S. 291.

nur: „ich fühle mich darüber mit mir selbst enzweyt, denn indem ich Ihre Bemühungen zu schätzen alle Ursache fand, so war es mir doch nicht möglich, mich darüber vernehmen zu lassen.“ Doch Schöne war natürlich nicht feinfühlig genug, das Ablehnende in Goethes Antwort herauszufühlen. So versicherte er in einigen Versen, die er seiner Dichtung vorausschickte, Goethe hätte ihm durch seine Antwort einen „Lehrbrief“ erteilt. Goethe schrieb am 14. Dezember an Zelter[1]): „Herr Schöne hatte mir sein Manuskript geschickt; ich sah nur hier und da hinein. Es ist wunderlich, dass ein sinniger Mensch das für Fortsetzung halten kann, was nur Wiederholung ist. Das Hauptunglück aber bleibt, dass sie haben in Prosa und in Versen schreiben lernen, und damit, meinen sie, wäre es gethan.“ In des Dichters Nachlass aber fanden sich die scharfen Verse[2]):

„Dem Dummen wird die Ilias zur Fibel:
Wie uns vor solchem Leser graus't!
Er lies't so ohngefähr die Bibel,
Als wie Herr Schöne meinen Faust.“

Das Verhalten Goethes gegenüber Schöne ist bezeichnend für das streng ceremonielle Wesen, das in den letzten Lebensjahren des Dichters so stark hervortritt. Er war mit Recht über Schönes Albernheit verstimmt und unterliess es trotzdem aus Höflichkeit nicht, ihm ein paar verbindliche Zeilen zu schreiben.

Wesentlich bescheidener als Schöne veröffentlichte Karl Rosenkranz ein „Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust“ Leipzig 1831. In der Widmung an Goethe nennt er dessen Faust einen „königlichen Dom“ und bittet den Meister, ihm nicht zu zürnen, wenn er zu diesem Dom die niedere Kapelle zu fügen wage. Es ist dies eigentlich keine Fortsetzung des Goetheschen Faust, sondern eine Satire auf zeitgenössische,

[1]) H. Döring. „Goethes Briefe in den Jahren 1768 bis 1832“. Leipzig 1837. S. 351.

[2]) Weimar. Ausgabe Abt. I. Bd. V. S. 191.

theologische Streitigkeiten. Mit Recht konnte sich daher Rosenkranz in seinen Essays „Zur Geschichte der deutschen Literatur“ (Königsberg 1836 S. 151) gegen den von der Kritik erhobenen Vorwurf verwahren, dass er ebenso anmassend wie Schöne den Goetheschen Faust habe beendigen wollen. In seiner Selbstbiographie[1]) erzählt er sehr anspruchslos, wie er als Student in Heidelberg während des Lärms der Messe dies Nachspiel in wenigen Tagen vollendet habe.

In demselben Jahre, in welchem Rosenkranz sein Nachspiel veröffentlichte, erschienen auch im Cottaschen Morgenblatt[2]) einige „Faustische Scenen.“ Es waren dies die ersten poetischen Versuche Gustav Pfizers, die einen künstlerischen Wert nicht besitzen. Die Handlung knüpft an das Ende der Goetheschen Tragödie an. Faust ist voll Reue über das durch ihn verschuldete Unglück Gretchens, Mephisto stellt ihm den ehemaligen Schüler vor, der inzwischen Doktor geworden ist und auch im Bunde mit der Hölle steht. Frech begrüsst dieser den ehemaligen Lehrer als „Bruder in Diabolo“. Faust weist ihn zornig ab, da er es wagt, sich mit ihm zu vergleichen, der er nur in einer Not, die Seinesgleichen nie fassen könne, den Bund geschlossen habe. Gretchens Geist erscheint Faust, mahnt ihn zur reuigen Umkehr und weist ihn nach dem heiligen Boden Roms. Er wird bei dem Gedanken an Rom von glühender Begeisterung ergriffen, verbannt Mephisto aus seiner Umgebung und folgt der Weisung Gretchens. In Rom will er sich dem Studium der Kunst widmen im Gegensatz zu Wagner, der auch hier nur in alten, verstaubten Handschriften wühlt. Mit einem Auftritt, in welchem Mephisto seinen Dämonen befiehlt, dass sie von neuem Faust in Rom umgarnen sollen, schliessen die Scenen.

Die ersten Bühnenbearbeitungen des Goetheschen Faust

[1]) „Von Magdeburg bis Königsberg“. Berlin 1873 S. 330.
[2]) Jahrg. XXV. S. 633–34, 639–42, 649–50, 657–58, 662–66.

und Holteis Melodrama (1832) hat Adolph Enslin schon in einer kleinen Schrift[1]) ausführlich besprochen.

So sei hier nur noch Grillparzers gedacht, der sich in seiner Jugend auch mit dem Plane einer Faustdichtung trug. Die wenigen darauf bezüglichen Notizen sind in der Sauerschen Ausgabe[2]) zusammengestellt. In früher Jugend wollte er in Faust „einen jungen Menschen beim Erwachen der Leidenschaft" d. h. sich selbst schildern. Die kurzen Bemerkungen, die er darüber 1811 aufzeichnete[3]), erinnern lebhaft an die Schilderung seiner ersten schwärmerischen Neigungen zu einigen Schauspielerinnen, die er in seiner Selbstbiographie entwirft. Aus dem Jahre 1814 ist eine kurze gereimte Scene erhalten. Faust sucht vergeblich in der Einsamkeit des Waldes Ruhe und Frieden. Mephisto triumphiert darüber, dass der, welcher erst einmal den „Kelch der Weltlust" versucht hat, zum „ew'gen Trinken" daraus verflucht ist, weil sein „an Fleisch gewohnter Magen" die Klostersuppe nicht mehr vertragen kann.

Einige Jahre später machte Grillparzer noch eine Aufzeichnung[4]) über seine einstigen Faustpläne, an die er sich selbst nicht mehr recht erinnern konnte. Er wollte Faust nach Gretchens Tod zur Erkenntis gelangen lassen, dass das wahre Glück in „Selbstbegrenzung und Seelenfrieden" bestehe. In einer braven Familie sollte er den ersehnten inneren Frieden finden, der Freund und Lehrer eines Knaben werden und eine innige Liebe zu einem Mädchen fassen, das Gretchen ähnlich sieht. Doch die Erinnerung an seine frühere Schuld sollte zerstörend zwischen ihn und das Glück, das ihm hier winkt, treten und ihn so lange peinigen, bis er den Teufel den Vertrag noch vor der Zeit vollziehen lässt.

[1]) „Die ersten Theater-Aufführungen des Goetheschen Faust. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters". Berlin 1880.

[2]) Grillparzers sämtliche Werke in der Cottaschen Bibliothek der Weltliteratur. Bd. XI. S. 255.

[3]) a. a. O. S. 256.

[4]) a. a. O. S. 257.

Diese Mitteilungen sind so dürftig, dass wir uns kein bestimmtes Bild von Grillparzers Faustplänen machen können, zumal sich die einzelnen Aufzeichnungen noch widersprechen. Während es sich 1811 um eine ganz neue Faustdichtung handelt, ist später nur von einigen Schlussscenen zum Goetheschen Faust die Rede. Ernstlich wird der Dichter wohl nicht daran gedacht haben, das Werk Goethes zu vollenden. Vielleicht gab er auch erst bei seinem Besuch in Weimar unter dem überwältigenden Eindruck von Goethes Persönlichkeit den Plan endgültig auf.

Zahllos sind die Dichtungen, die nach 1832 unter dem Einfluss des Goetheschen Faust entstanden sind. Man hat ihn daher oft eine Centraldichtung genannt. Schelling hat Recht behalten: Goethe hat durch dieses Riesenwerk einen Quell ewiger Begeisterung eröffnet, aus dem die hervorragendsten Dichter des XIX. Jahrhunderts geschöpft haben. Es wäre eine schöne und dankbare Aufgabe, die noch der Lösung harrt, einmal die bedeutendsten Dichtungen, welche dem Goetheschen Faust stofflich verwandt sind, zusammenhängend zu betrachten.

Buchdruckerei Kastner & Lossen, München.

Forschungen

zur neueren Litteraturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

II.

Die

Patientia

von

H. M. Moscherosch.

Nach der

Handschrift der Stadtbibliothek zu Hamburg

zum erstenmal herausgegeben

von

Dr. Ludwig Pariser.

München 1897.

Franke & Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Vorwort.

Unser Besitz an deutschen Schriften von Moscherosch ist nicht so gross, dass ein ungedrucktes Werk des vortrefflichen Mannes und vielseitigen Schriftstellers — seine „Patientia" — nicht längst verdient hätte, ans Licht gezogen zu werden. Wenn sie trotzdem von der Forschung unbeachtet blieb, so lag dies weniger daran, dass nur selten auf die Handschrift hingewiesen ist, als an der anscheinenden Verworrenheit der Aufzeichnungen. Auch nach Ueberwindung der Schwierigkeiten, die der fragmentarische Charakter des Ganzen, die vielen Wiederholungen, Zusätze und Verweisungen bieten, bleibt ein Herausgeber der „Patientia" noch immer vor die missliche Wahl gestellt, welche Teile von Vorarbeiten er veröffentlichen soll, die der Autor insgesamt noch nicht dem Druck anvertrauen konnte. Bei dieser Auswahl hätte ich gern noch manche Einzelheiten mitaufgenommen, die hier mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum ausgeschieden oder abgekürzt werden mussten. So habe ich die von Moscherosch reichlich eingestreuten Citate mitunter, z. B. in der „Patientia Renovata", nur ihrem Fundorte nach angegeben. Diese Beschränkung erschien um so mehr zulässig, als Moscherosch die Citate nicht einmal durchweg selbst gesammelt, sondern sie häufig aus Langs „Florilegium" und anderen Anthologien — ziemlich kritiklos — herüber genommen hat. Im Uebrigen glaube ich durch die Wiedergabe der in sich fertigen Abschnitte ein deutliches Bild von dem geboten zu haben, was re in der „Patientia" angestrebt hat.

Die Orthographie in der „Patientia“ ist nichts weniger als einheitlich geregelt; so findet sich häufig in der gleichen Zeile. vnd neben vnbt etc. Ich fühlte mich nicht berufen, hier systematisch abzuändern, und habe mich möglichst genau an das Original gehalten.

An dieser Stelle möchte ich Herrn Professor Dr. Muncker herzlich für die stets hilfsbereite Teilnahme danken, die er meiner Arbeit von ihrem Beginn an geschenkt hat. Auch der Verwaltung der hiesigen kgl. Universitätsbibliothek bin ich zu aufrichtigem Dank für die liebenswürdige Erfüllung meiner Wünsche verpflichtet. Die Stadtbibliothek zu Hamburg hat mir in dankenswerter Weise zweimal die Handschrift der „Patientia“ zu längerer Benutzung überlassen.

München, im April 1897.

Ludwig Pariser.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 1
II. Vorbericht zu dem Gespräch 13
III. Titel und Vorrede der Patientia. Gespräch 19
IV. Die Patientia renovata (B) 33
V. Patientiae Necessitas (C) 53
VI. Einzelnes aus der Prima Patientia (A) 89
VII. Briefe. Biographisches und Gedichte 99

I.

Einleitung.

Unsere Kenntnis von dem wechselvollen Leben, das H. M. Moscherosch während des dreissigjährigen Krieges und späterhin geführt hat, bedarf noch in mancher Hinsicht der Ergänzung. So bleibt sein Verhältnis zur schwedischen Krone trotz der Mitteilungen Reifferscheids aus dem Stockholmer Archiv noch unaufgeklärt, so sind wir über ein Jahrzehnt seines Lebens nur durch Meigeners dürre und unzuverlässige Bemerkungen unterrichtet. Um so vollständiger hat Moscherosch selbst uns die Geschichte seines inneren Lebens überliefert, das wir von der Zeit an übersehen können, wo er seine ersten realistischen Schilderungen in den „Visionen" entwarf, bis zu den Tagen, in denen Enttäuschungen aller Art den einstigen Satiriker in einen resignierten, von Pedanterie nicht freien Staatsdiener verwandelt hatten. Das deutlich umrissene Bild Philanders, wie es dem vor Augen steht, der mit seinem gesamten Schaffen vertraut ist, wird demnach kaum mehr eine Aenderung erleiden. Nur jener bereits angedeutete Hang zur schwermütigen Betrachtung des Lebens tritt in seinen bekannteren Werken vor seiner Begeisterung für deutsches Wesen, vor seinen häuslichen Tugenden und seiner satirischen Begabung zurück. Dieser Zug, der in den letzten Jahren seines Lebens fast der vorherrschende in seinem Charakter wurde, erklärt die trübe Grundstimmung in einer bisher wenig beachteten Schrift, in seiner „Patientia". Das Manuskript derselben befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Hamburg in zwei Bänden, einem Folio- und einem Quartbande (Ms. 16 und 17).

Unter dem Titel: „Autographa von Johann Michel Moscherosch“ hat zuerst Chr. Petersen 1836 in den „Blättern für litt. Unterhaltung“ (Nr. 275 S. 1160) auf die „fast ganz unbekannte und bisher nicht benutzte Originalhandschrift“ kurz hingewiesen. Hier und in seiner Geschichte der Hamburger Stadtbibliothek — gelegentlich der Besprechung der Handschriften, welche aus der berühmten Sammlung Zacharias Uffenbachs nach Hamburg gelangten (S. 70 ff.) — hat Petersen die Geschichte der Patientianauskripte verzeichnet. Zacharias Uffenbach[1]) (1683—1734) hielt sich von 1704 bis 1709 in Frankfurt am Main auf. Dort wohnten Nachkommen Moscheroschs,[2]) von denen Uffenbach vermutlich die Handschrift erhielt. Joh. Christoph Wolf, Professor der Philologie am akademischen Gymnasium zu Hamburg, erwarb sie — um das Jahr 1730 — mit einem Teil der Uffenbachschen Manuskripte. Aus seinem Besitz gelangten sie an ihren jetzigen Aufbewahrungsort.[3]) In Herrigs Archiv (Band XVI S. 353—57 unter den Miscellen) hat ein Hamburger J. Bendixen im Jahre 1854 auf „die bisher nicht edierte Schrift des J. M. Moscherosch“ aufmerksam gemacht. Er wiederholt die bibliographischen Angaben Petersens, gibt einen Auszug aus Dittmars biographischer Einleitung zu den „Visionen“ und teilt einige Strophen aus der Handschrift mit. In der neueren Litteratur hat — soweit mir bekannt — nur E. Martin[4]) in seiner Bearbeitung der Wackernagelschen Litteraturgeschichte die „Patientia“ erwähnt.

Der ungleichartige Charakter des in den Patientiabänden zusammengehäuften Materials mag die Schuld daran tragen,

---

[1]) Vgl. über seine Sammlungen den Artikel R. Jungs in der Allgemeinen deutschen Biographie, Band 39. Uffenbach hat 1720 ein Verzeichnis seiner Handschriften in Halle veröffentlicht. Ein vierbändiger Katalog erschien 1729—31 in Frankfurt, der Auktionskatalog nach seinem Tode 1735.

[2]) Noch heute befinden sich Familienpapiere und Exemplare der ersten Ausgabe der „Insomnis Cura“ aus dem Besitz der Nachkommen in Frankfurt.

[3]) Vgl. auch Eyssenhardt, Nr. XI der Mitteilungen aus der Hamburger Stadtbibliothek S. 6—8.

[4]) Seite 251 § 131, 1 des zweiten Bandes.

dass bisher niemand es der Mühe für wert geachtet hat, ihren Inhalt näher zu betrachten. Eine eingehende Prüfung der Handschriften ergibt jedoch, dass sowohl unsere Kenntnis der litterarischen Erstlingsarbeiten von Moscherosch wie überhaupt die Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts manches Erspriessliche daraus gewinnen kann. Ich gebe zunächst ein Verzeichnis des Inhaltes der beiden Bände.

I. Folioband.

4 leere, 151 paginierte Blätter. Die Grösse der Blätter beträgt 21:34 cm, mit Ausnahme der ersten 16 paginierten, welche nur 19:30 cm messen. Die Zählung der Blätter, welche hier beibehalten ist, rührt aus neuester Zeit her. Fol. 48 bis 58[v] und Fol. 69 bis 115[v] sind im 17. Jahrh. mit Seitenziffern bezeichnet worden.

Fol. 1. Quaedam ad titulum observandae Notae.
1. Patientia. Auth. J. M. Moscherosch. 1627. Links am Rande: 44 varia ad varias editiones. Neben dem Namenszug von Moscherosch hat eine spätere Hand vermerkt: Poeta ac satyr. celeb. autograph. Darunter von derselben Hand: J. M. Moscherosch poetae ac Satyrici celeb. Tr. de Patientia latino-germanico-rythmicus. autographum.

„ 1[v]—15. Titel und Vorrede zur Patientia und das Fragment des Gesprächs.[1]) 3[v]-5 sind unbeschrieben, nur am unteren Rande von 5 steht: Johann Michael Moscherosch.

„ 15[v]. 30 lateinische Chronogramme auf das Jahr 1628.

„ 16. leer.

„ 17—31[v]. Patientiae necessitas.[1])

„ 32—44[v]. Patientia renovata.[1])

„ 45. 2 Oktavblätter aufgeklebt. Sie sind überschrieben: Mandata Statistica und beginnen: Potentes potenter tormenta patientur. Es ist nichts greulicher vor Gott als ein verruchter Regent etc.

„ 45[v]. leer.

„ 46. Betten ist die gröffeste Arbeit Eines Christen.[1])

„ 46[v]. leer.

„ 47 und 47[v]. Citate zu der Strophe:
Bistu dan nach Feld gezogen.
vgl. S. 44 Strophe XXII.

„ 48—115[v] enthalten auf sonst unbeschriebener Seite links oben je eine Strophe, seltener zwei oder drei. Leider sind die Blätter falsch eingeheftet; hierdurch wird der Zusammenhang der Strophen vollkommen vernichtet. Es müssten auf fol. 47[v] die ff. 66—115[v], dann ff. 48-61[v] folgen. In dieser Ordnung würden sich ergeben: 1) 6 einleitende Strophen (ff. 66—68[v]), 2) 115 Strophen, die die Ausführung enthalten (ff. 69—115[v] und ff. 48 bis 58[v]) und 3) 6 Strophen, welche die „Summa" bilden (ff. 59 bis 61[v]) nebst einer Schlussstrophe (fol. 62). Die ff. 62[v]—65[v] kommen hierbei nicht in Betracht; sie enthalten nur einige Citate auf eingeklebten Blättern. Die Richtigkeit dieser Anordnung ergibt sich nicht nur aus der Wiederherstellung des Zusammenhangs, sondern auch aus der von Moscherosch herrührenden Zählung der Strophen.

[1]) Im Folgenden abgedruckt.

Fol. 116. Der Brief Clarissime vir etc.[1]
„ 116ᵛ. leer.
„ 117–123ᵛ. Entwürfe und Abschriften von Liedern. vgl. S. 119 f.
„ 124. Entwurf zu dem Brief: „Edler Herr Philander" mit dem durchstrichenen Datum: den 26 Decembris 1651.
„ 124ᵛ. leer.
„ 125. Zweiter (älterer) Entwurf zu dem Brief: Edler Herr Philander.
„ 126 und 126ᵛ. Reinschrift desselben Briefes mit Korrekturen von M.'s Hand.[1]
„ 127 und 127ᵛ. Widmung an Wolffram.[1]
„ 128 und 128ᵛ. Entwurf eines Leichencarmen auf Christoph Kernmann Vgl. S. 115 f.
„ 129. leer.
„ 129ᵛ. Titel zu dem Carmen auf den ff. 128 und 128ᵛ.
„ 130. Wie einer in hohem stand sich richten soll, ob er des würdig ist.
„ 131 32. Dialogus inter Amantem et Charontem. Vgl. S. 118 f.
„ 132. Anfang einer Uebersetzung dieses Dialogs (in französischen Alexandrinern).
„ 132ᵛ. leer.
„ 133–138. Exkurs über die Gefährlichkeit der Statisten.[1]
„ 138ᵛ. leer.
„ 139 39ᵛ. Vielfach durchkorrigierter gereimter Entwurf zu einer Fabel. Vgl. S. 116 ff.
„ 140 40ᵛ. Exkurs über die „giftigen Hofschlangen" und Verweisung auf die (1661 zu Frankfurt a. M. erschienenen) „Reflexiones politico-consolatoriae" des „Hochedlen Fürstlichen Canzlars zu Fulda" Georg Wilhelm Schütz.
„ 140 41ᵛ. Blatt kleineren Formats: Abschrift eines Gedichts von Opitz (Poetas facile calumnias refutare lib. III der Silvae. Seite 372 73 des andern Teils der von Fellgibel 1690 verlegten Ausgabe.) Die Abschrift gibt meistens einen korrekteren Text als der Druck.
„ 142. 5 Strophen eines geistlichen Liedes. Vgl. S. 119.
„ 143 43ᵛ. Erläuterungen zu der Strophe: Mustu beym Tyrannen leben.
„ 144,44ᵛ. Citate aus Christoph Forstners (1598–1667) „Hypomnemata politica", sowie ein alphabetisches Verzeichnis der in diesem Buch enthaltenen Materien.
„ 145. Anagramm auf Johannes Hermannus. Vgl. S. 115.
„ 145ᵛ. Citat aus Tacitus. Agricola.
„ 146. Beispiele zu jenen Strophen, in denen die Fehler des weiblichen Geschlechts besprochen werden. Datiert: 9. Juny 1651.
„ 146ᵛ enthält nur die Ueberschrift: Weib.
„ 147 47ᵛ. Eingeheftetes Druckblatt. Was der Adel sei: vnd wie ein jeder der sich des Adels rühmet seinen Adelichen Standt Christlich vnd löblich führen soll etc. Authore Esaia Eckio Glogouiensi. Das undatierte Gedicht beginnt:

Der gemeine Man wol in der Welt
Weiß anders nicht, vnd darfür helt:
Das Gelt vnd Gut oder Reichtumb bloß, etc.

„ 148–151ᵛ. 4 bedruckte Quartblätter mit Abschiedsgedichten. Vgl. S. 120.
2 leere unpaginierte Blätter.

[1] Im Folgenden abgedruckt.

II. Quartband.

6 leere, 120 beschriebene Blätter. Grösse der Blätter 17 : 22 cm.
3 leere Blätter.

Fol. 1. Prima Patientia Philander! Patientia.
Daneben von derselben Hand, welche die Randbemerkungen auf dem Titelblatt des Foliobandes geschrieben hat: authore J. M. Moscherosch poeta ac Satyrico celeb. Darunter ein durchstrichenes, unleserliches Wort. Dann: Pati-entia Ad Paullum

In cuius sedem fixit **Patientia** corde,
Ille **Pati** quaevis **Entia** Paulle potest.

.. 1ᵛ. leer.

.. 2–91 enthalten Strophen der Patientia, zum Teil dieselben wie im Folioband, teils andere nach demselben Schema gebildete. An die Verse schliessen sich häufig Erläuterungen in Prosa und Citate an oder Verweisungen auf Autoren, aus denen sie entnommen werden sollten. Die Reihenfolge der Strophen – wenigstens in ihrer jetzigen Anordnung – scheint ohne vorbedachten Plan entstanden zu sein. Die Rückseite der Blätter ist gewöhnlich unbeschrieben. Einzelne Zettel, welche mit eingeheftet sind, z. B. fol. 92, enthalten Citate, welche nicht von der Hand Moscheroschs geschrieben sind.

.. 92–120 sind teils mit allerlei Citaten beschrieben, teils sind es eingeheftete Zettel, auf denen die verschiedenartigsten Notizen stehen. Z. B. f. 94 unter dem Vermerk: „ad visiones" eine Stelle aus Plinius, die in das 7. Gesicht des 1. Teils eingefügt werden sollte. 94ᵛ die – mitgeteilten Anweisungen an Ernst Lutz Moscherosch; 95ᵛ und 97 ein Bücherverzeichnis, 119 Mitteilungen an den Drucker, welche Schriftsorten gewählt werden sollen, u. s. w. Die letzten 3 Blätter sind unbeschrieben.

Schon diese Uebersicht zeigt, dass der Gesamttitel „Patientia" kein einheitliches Werk bezeichnet. Es sind drei Entwürfe zu einem Lehrgedicht mit Erläuterungen in Prosa, welche hauptsächlich den Inhalt der „Patientia" bilden. Dann finden sich noch allerlei kleinere Beigaben,[1]) die mit dem Thema des Gedichtes „Nützlichkeit der Geduld in allen Lebenslagen" in keinem Zusammenhang stehen. Die Sonderstellung des „Gesprächs", welches den Folioband eröffnet, wird später erörtert werden. Ausserdem enthalten beide Bände noch eine Fülle von Materialien, aus denen weitere Strophen für das Lehrgedicht und erläuterndes Beiwerk entnommen werden sollten.

Beide Bände sind aus Blättern von ungleicher Grösse gebildet, beide sind offenbar erst nach der Niederschrift zu

[1]) Z. B. die Moscherosch gewidmeten Gedichte (fol. 148–151ᵛ), das Gedicht „Was der Adel sei" etc. (fol. 147), allerlei Uebersetzungsversuche und die geistlichen Lieder.

einem Ganzen zusammengefügt worden.[1]) Ich vermute, dass nicht Moscherosch selbst, sondern nach seinem Tode irgend ein mit seinem litterarischen Schaffen vertrautes Glied der Familie die Papiere so geordnet hat.[2]) Aus der Vorrede zur „Insomnis Cura" vom Jahre 1678 wissen wir, dass um jene Zeit der Sohn Ernst Bogislaw in Frankfurt a. M. den litterarischen Nachlass des Vaters in Händen hatte; schon im Jahre 1665 hatte er eine Sichtung der Epigramme des Vaters auf dessen Wunsch hin vorgenommen. Andrerseits könnte man auch an Ernst Lutz Moscherosch denken, weil mehrere schriftliche Aufträge seines Vaters an ihn in die Sammlung aufgenommen sind.[3]) Mit Sicherheit wird sich kaum mehr feststellen lassen, wem wir die Aufbewahrung und Anordnung der Handschriften zu verdanken haben.

Die einzelnen Entwürfe sind — mit Ausnahme des „Gesprächs" — nicht datiert, doch besitzen wir genügende Anhaltspunkte, um eine annähernd richtige Bestimmung der

[1]) Denselben Eindruck hat bereits Bendixen gehabt.

[2]) Mit Ausnahme einiger Abschriften, zu denen die Originale vorhanden sind, und einiger eingeklebter Zettel findet sich in den Patientiabänden nur die Handschrift von Moscherosch. Es ist der gleiche Schriftcharakter wie in seinen Briefen und in den Einträgen, welche er in seinen Büchern gemacht hat. (Einen Teil derselben bewahrt die Grossherzogl. Bibl. zu Darmstadt). Da die „Patientia" während eines Zeitraums von etwa vierzig Jahren niedergeschrieben ist, erleidet naturgemäss auch die Schrift manche Veränderungen. Auch die Verschiedenheit des Papiers, welches M. für seine Niederschriften verwendet hat, wird durch diese lange Zeit erklärlich. So finden sich aus seiner Finstinger Zeit (1635–42) als Wasserzeichen die Adler der Grafschaft Salm, z. B. Fol. 28, während zu späteren Aufzeichnungen ein Papier benutzt ist, welches die Strassburger Lilien mit dem Zeichen 4 WR trägt. Diese Marke, welche z. B. Fol. 129 und IV. 67 begegnet, wurde im Elsass um die Mitte des 17. Jahrhunderts viel verwendet. Sie findet sich auch im Finstinger Album curiae. Vgl. L. Benoit, Etude sur les institutions communales du Westrich, Nancy 1866, S. 86, wo mehrere der in den „Patientia" vorkommenden Wasserzeichen abgebildet sind.

[3]) Im Quartband fol. 94ᵛ: Ernſt Luz ſoll die Korn Roſen auszeichnen, vndt die ſchönſte gefülte ſamen einſammlen. Alle garten ſamen zu rechter Zeit einſamlen. Meinen Menſchen in den garten oder zu den trauben laſſen. Die briefe ſo mir von frembden orten kommen, ſoll man aufthun u. s. w.

Entstehungszeit eines jeden treffen zu können. Da Moscherosch seine Arbeit durch Korrekturen und spätere Zusätze öfter bereichert hat, lässt sich allerdings ein einheitliches Datum für die unter dem Titel „Prima Patientia“ zusammengehefteten Quartblätter nicht ermitteln. Denn die ältesten Teile dieses Entwurfes gehen bis in die dreissiger Jahre zurück, während die jüngsten das Jahr 1643, in welchem ein vorläufiger Abschluss stattfand, noch überschreiten. Der abgedruckte Brief „Clarissime vir etc.“ (Fol. 117) belehrt uns in seinem lateinischen Schlusssatz, dass im Jahre 1643 bereits eine grössere Anzahl Strophen vollendet waren und dass der Verfasser in Strassburg sich mit der Anfertigung von neuen beschäftigte. Dieser älteste Entwurf (A) wird auf dem Titelblatt — wahrscheinlich von dem Erwerber der Handschrift — treffend charakterisiert als „adparatus ad praecedens opus de patientia, continens potissimum veterum ac recentiorum sententias“. Mit andern Worten: für den Verfasser sank diese erste Fassung seines Lehrgedichts schliesslich auf den Wert einer Materialiensammlung herab, aus welcher er seine späteren Arbeiten — und nicht nur die „Patientia“ — bereicherte. Während schon die „Patientia renovata“ (B) für den Druck bestimmt war, wie Anweisungen für den Buchdrucker ergeben, blieb diese erste Anlage des Werkes nur die Quelle, aus welcher Moscherosch später Citate schöpfte. Häufig verweist er noch auf eine andere von ihm angelegte Sammlung, z. B. „adde, quod scripsi in album“ (IV. f. 39) oder er erinnert sich selbst mit den Worten „historiam hic de . . . et aliorum observationes insere“. (IV. f. 20) an die Notwendigkeit weiterer Zusätze.[1])

Die „Patientia renovata“ (B) oder „Die Guldene Gedultt“ ist in den Folioband f. 32 bis 44^{v} aufgenommen. Sie ist uns erst von Strophe 7 ab („Bistu ein Penal geworden“) erhalten, doch lassen sich die fehlenden sechs ersten Strophen aus C leicht ergänzen. Die ersten Blätter des vielfach durchkorrigierten Manuskriptes sind schwer zu entziffern, da die Tinte

[1]) Wie M. über den Wert von Anmerkungen dachte, erfahren wir IV f. 45: etliche haben keine Notas, weil nur was in promptu war beygeſetzet ohne weiteres ſchariſſ nachſinnen.

auf ihnen fast erloschen ist. Die Dedikation auf Fol. 32 ist zum Teil ausgestrichen, das Papier am obern Rande abgerissen und hierdurch ein Textverlust verursacht. Leider sind auch die Chronogramme (Fol. 32 in margine) durch Tintenstriche vollständig unleserlich gemacht. Die zuvor erwähnten Korrekturen rühren alle von Moscherosch selbst her; sie tragen durchweg den Schriftcharakter von C. Moscherosch hat also, bevor er die Bearbeitung von C begann, versucht, den Text von B zu verbessern. Hieraus folgt, dass B die ältere Fassung ist und vor 1662 — der Entstehungszeit von C — niedergeschrieben wurde. Ich bin der Ansicht, dass B schon Ende der dreissiger Jahre entstanden ist. Zwei Momente scheinen mir hierfür zu sprechen. 1) Unmittelbar auf den Schluss von B folgt auf derselben Seite, in derselben Handschrift und offenbar gleichzeitig mit der Schlussstrophe von B niedergeschrieben, ein Liebesgedicht,[1]) in welchem Moscherosch von seinem „Wohnen an der Nied“ spricht. Der Namen des Flusses ist nach poetischer Sitte für das Land gesetzt, welches er durchfliesst, für Lothringen. Dort hielt sich Moscherosch von 1635 bis zum Jahre 1642 auf. 2) Ferner ist eine Strophe aus B, die 41., in ein 1643 erschienenes Gesicht Philanders übergegangen. Im „Pflaster wider das Podagram“[2]) wird gegen diese „Heldenkranckheit“ folgendes Mittel empfohlen:

Experimentum.
Recipe.
Wann du haſt mit Pancketirn
Frawendienſt vnd Veppigkeit,
Zugebracht die junge Zeit?
Muſt dem Podagram hoffieren?
So iſt Patientia
Nur das beſte Mittel da.

In 50 Strophen — das Fehlen der 6 Eingangsstrophen habe ich bereits erwähnt — gibt B eine Zusammenstellung der verschiedensten Lebenslagen, in welchen „Patientia“

[1]) Vgl. Seite 114 f.

[2]) Teil II der „Gesichte“ Seite 496 der Ausgabe letzter Hand von 1650; vgl. damit Strophe 41 von B. Meines Wissens ist diese Stelle aus den „Gesichten“ der einzige Ort, wo M. seine „Patientia“ citiert. Die Vorrede zu dem „Pflaster wider das Podagram“ ist vom „Dägowertstag 1643“ datiert.

allein dem Bedrängten Trost bringen kann. Den richtigen Eindruck von dem, was Moscherosch in der „Patientia" überhaupt anstrebte, erhält man, wenn man sich alle Strophen von B so kommentiert vorstellt, wie er es bei C schliesslich ausgeführt hat. Denn B enthält noch keine eigentlichen Erläuterungen. Moscherosch hat nur am Fuss der einzelnen Strophen aus A oder seinen sonstigen Citatenquellen die verschiedensten Lesefrüchte angemerkt, ohne irgendwie selbstverfasste, aus seiner Feder stammende Anmerkungen zu geben. Manche Strophen, z. B. die Nummern 9, 17, 35, 37 u. s. w. sind ganz ohne erläuterndes Beiwerk geblieben. Moscherosch citiert trocken das ihm passend Dünkende an Bibelstellen, Sprichwörtern, Versen und prosaischen Aeusserungen klassischer und moderner Autoren. Höchstens führt er die fremde Geistesarbeit mit dem Zusatz ein: „Eleganter Owen" oder „Optime Galli" u. dgl.[1])

Die „Patientiae necessitas" (C), die einzige Fassung der „Patientia", welche mit Anmerkungen ausgestattet ist, ist nur bis Strophe 8 ausgeführt oder uns nur bis zu dieser erhalten.[2]) Die Stelle der Vorrede vertritt ein — fingierter — Brief, den der Verfasser sich von einem Freunde über den Nutzen der edlen Patientia schreiben lässt. Diesen Brief, welcher in dem Foliobande sowohl in zwei Entwürfen wie in der Reinschrift aufbewahrt ist, hat Moscherosch vom 1. Hornung 1662 datiert.[3]) Dieser Datierung entspricht auch die wirkliche Abfassungszeit. Denn einzelne Werke, die in C erwähnt werden, bezw. gegen die

[1]) Eine Mittelstellung zwischen B und C nimmt eine weitere Strophenfolge ein, die sich auf den Blättern 48–115ᵛ des Foliobandes befindet. Es ist eine Abschrift von B mit Einschaltung von Strophen, die teils aus A herübergenommen, teils neu hinzugedichtet sind. Diese Folge ist ohne jeden Kommentar geblieben; sie sollte, wie die leergelassenen, zur Aufnahme von Citaten bestimmten Seiten am Fusse der einzelnen Strophen beweisen, nur zur Vorbereitung für eine spätere Bearbeitung dienen.

[2]) Wenn man die 6 Eingangsstrophen, nach denen M. eine neue Zählung beginnt, mitrechnet, enthält C 14 ausgeführte Strophen.

[3]) Der Brief beginnt mit den Worten: Edler Philander, f. 126 und 126ᵛ des Foliobandes).

Moscherosch hier polemisiert, sind erst um diese Zeit erschienen. So ist der zweite Teil des Harsdörfferschen „Teutschen Secretarius“ (vgl. fol. 31) 1659 herausgegeben. Kurandors „Schoristenteufel“ (vgl. fol. 29^{v}) sogar erst im Jahre 1661. Auch die grössere Ausführlichkeit, ja mitunter Weitschweifigkeit, welche in diesem Entwurf begegnet, ist ein Zug, der allen späteren Arbeiten des Verfassers anhaftet. Die oft tief empfundenen und innigen Gebete, welche Moscherosch den einzelnen Abschnitten beigefügt hat, erinnern durch ihren Zusammenhang mit dem vorhergehenden didaktischen Teil an die Schlussgebete der „Insomnis Cura“.

Noch breiter, als es sonst in C der Fall ist, hat Moscherosch einen Abschnitt ausgearbeitet, der zwar in der Anordnung der Handschrift von diesem Entwurf getrennt ist, ihm aber später wohl eingefügt werden sollte. Er handelt von der Gefährlichkeit der Statisten (fol. 133—138) und der moralischen Verkommenheit auf dem Gebiete der Politik. Da Moscherosch hier eigene Erlebnisse aus seiner Finstinger Zeit eingeflochten hat, zeichnet sich diese Darstellung durch besondere Frische aus.

Der Inhalt beider Patientiabände besteht nur aus Fragmenten. Dieser Umstand, sowie die häufige Wiederholung derselben Strophen und einander ähnlicher Ausführungen in Prosa erschweren den Ueberblick über das Ganze.[1]) Begreiflicher Weise kehren viele Strophen dreimal, d. h. in jedem der drei Entwürfe wieder. Manche finden sich aber noch öfter, in verschiedenen Stadien der Ausarbeitung, vor;[2]) dasselbe lässt sich von vielen Exkursen in Prosa sagen. Die anscheinende Fülle des Stoffes beschränkt sich demnach erheblich, zumal wenn man erwägt, dass ein beträchtlicher Raum von den Citaten in Anspruch genommen wird.[3])

[1]) Auch viele Verweisungszeichen unterbrechen den Verlauf der Darstellung; es gelang nicht immer die Blätter aufzufinden, auf welche M. die Fortsetzung geschrieben hat.

[2]) Nicht selten hat M., dessen deutsche Verse nur ein bescheidenes Mass metrischer Gewandtheit verraten, sich das Metrum über den Verszeilen angemerkt.

[3]) Bobertags Bemerkung über die Ungenauigkeit M.'s in der Wiedergabe von Citaten (in der Einleitung zu seiner Ausgabe der

Die Frage, welche Teile der „Patientia" sich zur Herausgabe eignen, glaube ich folgendermassen beantworten zu sollen: Nur solche, die den Charakter einer Bearbeitung tragen und über den Zustand blosser Excerpte hinaus gediehen sind — denn die ausgebreiteten Kenntnisse, welche Moscherosch sich auf allen Gebieten der Litteratur erworben hatte, bedürfen keines neuen Beweises. Ausserdem möglichst alles, was in biographischer Hinsicht von Bedeutung ist. Nach diesen Gesichtspunkten bestimmte ich zum Abdruck: 1. das „Gespräch"; 2. sämtliche Strophen der „Patientia renovata" (B) mit einem kurzen Verzeichnis der Citate am Fusse der einzelnen Strophen; 3. die „Patientiae necessitas" (C) mit allen Erläuterungen und Gebeten; 4. Einzelnes aus der „Prima Patientia" (A);[1] 5. Briefe, Gedichte und biographische Einzelheiten.

Moscherosch hat an der „Patientia" seit 1627 gearbeitet und kehrte zu dieser Arbeit bis in seine letzten Jahre immer wieder zurück. Wenn er sie trotzdem nicht abgeschlossen hat, so liegt die Schuld an der Wahl des Themas, das für seine zur Breite und zu Wiederholungen neigende Schreibart besonders gefährlich war. Erfahrung und Lektüre führten ihm stets neue Beispiele zu, und so ist die Arbeit schliesslich an dem überreichen Beiwerk erstickt. Dass er sie zu Ende führen und herausgeben wollte, ist nicht zu bezweifeln — ruft er sich doch selbst einmal „aude et ede" zu.[2] Sogar die Anweisung für den Drucker hatte er schon entworfen und die Zahl der ihm gebührenden Freiexemplare berechnet.[3]

Gesichte Philanders S. XIX.) trifft übrigens auch bei der „Patientia" zu. In dem „Gespräch" hat sich der jugendliche Autor durch seine Sucht, möglichst entlegene — malaische Citate anzubringen, zu einer komischen Verwechslung verleiten lassen.

[1]) Das Wenige, was aus A mitgeteilt zu werden verdient, habe ich auf B und C folgen lassen, weil allein diese späteren Entwürfe geeignet sind, den inneren Zusammenhang der „Patientia" anschaulich zu machen. Ohne einen Einblick in diesen gewonnen zu haben, könnte aber niemand Teile aus A, das jeder inneren Einheit entbehrt (vgl. Seite 7), in dem von M. beabsichtigten Sinn verstehen.

[2]) F. 130 des Foliobandes.

[3]) Fol. 17 und 18 des Foliobandes in margine, sowie fol. 119 des Quartbandes.

Trotz ihres moralisierenden Charakters verleugnet sich in der „Patientia“ nirgends der philologisch geschulte Verfasser. Die sichere Beherrschung seiner Muttersprache offenbart sich hier ebenso, wie seine Anhänglichkeit an vaterländische Sitte, der wir unter anderen Gaben die Mitteilung der im Elsass gebräuchlichen deutschen Frauennamen verdanken. Auch der Satiriker Philander ergreift hier an geeigneter Stelle das Wort und verspottet Thorheiten seiner Zeit in Wendungen, die nicht nur in den „Gesichten“ stehen könnten, sondern beinahe wörtlich in diesem seinem Hauptwerk zu finden sind.

II.

Vorbericht zu dem Gespräch.

Von der Schrift, die ihm als Vorbild für sein Gespräch gedient hat, sagt Moscherosch in der Einleitung zu demselben fol. 3: „Vidi nuper libellum a viro christiano publici boni causa foras datum, cui titulus: trauren vber trauren vndt troſt vber troſt"; er unterlässt es jedoch den Verfasser namhaft zu machen. Nun ist die Zahl jener Traktate aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, welche geistliche und lehrhafte Themata in der Form des Gespräches erörtern, nicht unbeträchtlich. Namentlich finden sich in der Schweizer Litteratur um die angegebene Zeit nicht selten Abhandlungen aus der Feder reformierter Geistlichen, welche sowohl in der Anlage des Ganzen, wie in dem langatmigen Titel Uebereinstimmungen mit der von Moscherosch gewählten Form bieten. So z. B. ein „christliches vnd trostreiches Gespräch zwischen dem Herrn Christo vnd der betrübten Seel", das im Jahre 1623 von einem Pfarrherrn zu Basel verfasst worden ist. Andere Gespräche dieser Art hat Weller im Serapeum (1863, S. 163 ff.) verzeichnet. Unter diesen liess sich die gesuchte Vorlage aber ebenso wenig finden, wie unter den didaktischen Schriften, welche in dem Kreis der Strassburger Freunde und Gönner Moscheroschs entstanden sind. Da es sich hier um den ersten schriftstellerischen Versuch eines jugendlichen Autors handelt, empfahl es sich auch die wissenschaftlichen Verbindungen seines ihm am nächsten stehenden Lehrers mit in Betracht zu ziehen. Dies war zweifelsohne Johannes Schmid.[1]) Ihm vor allen verdankte Moscherosch seine um-

[1]) Schmid war seit 1622 Professor der Theologie an der Strassburger Akademie. Auf das innige und andauernd freundschaftliche Ver-

fassenden theologischen Kenntnisse; durch ihn wurde seine Neigung genährt, sich auch in der lehrhaften Dichtung zu versuchen. Schmid stand in regem brieflichen und persönlichen Verkehr mit Valentin Andreae (vgl. die vielen Citate aus seinen Briefen an Schmid in Hossbachs Biographie Andreaes). Ja unter den vielen Korrespondenten Andreaes nimmt er, was den Reichtum des Inhalts und die Anzahl der ihm gewidmeten Briefe betrifft, eine ganz hervorragende Stellung ein. Durch diesen Briefwechsel wurde ich weiter auf andere Korrespondenten Andreaes gewiesen, welche seinen reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete des religiösen Lebens und speziell dem des Erziehungswesens ihre Teilnahme schenkten.[1]) Und da wollte die Bezeichnung „vir christianus", welche Moscherosch dem Verfasser des Traktats zuerkennt, auf niemand besser passen als auf einen Freund des Andreae, den wir noch heute hoch verehren, auf Amos Comenius. Dass die Zeit, in welcher Moscherosch die Bearbeitung des Dialogs unternahm (1628), und der Beginn des freundschaftlichen Verkehrs zwischen Andreae und Comenius[2]) in das gleiche Jahr fallen, sprach des Weiteren für die Berechtigung dieser Vermutung; desgleichen der Umstand, dass der Verfasser, der ja der böhmischen Brüdergemeinde ange-

hältnis zwischen M. und seinem nur sieben Jahre älteren Lehrer habe ich schon früher hingewiesen. (Beiträge zu einer Biographie von H. M. Moscherosch, S. 23). Biographisches Material über Schmid findet sich ausser bei Tholuck, Lebenszeugen der lutherischen Kirche, S. 220 ff. noch in der Oratio funebris „Memoria viri incomparabilis Joh. Schmid" von Caspar Lilius (Argentorati 1659 bei Städel).

[1]) 1618 erschien Andreaes „Veri christianismi solidaeque Philosophiae libertas ac oppositum ei mundi servitium." 1617 sein „Menippus", in dessen Dialogen er die Pedanterie und die verkehrten Anschauungen in den damaligen Lehranstalten rügt.

[2]) Comenius berichtet Kap. XXIX. des 2. Teils der „Opera didactica" über die Anknüpfung seiner Beziehungen zu Andreae: „Quia vero iam ante in aurea quaedam scripta viri praeclarissimi et nunquam sine laude nominandi D. Joh. Valentini Andreae — bono fato incideram datis ad ipsum literis (Anno 1628) · ut me inter sui admiratores, discipulos, filios agnoscere ne adspernaretur, orabam." - Andreaes Antwort ist aus Calw in Würtemberg vom 4. September 1628 datiert („te in amicitiam suscipio").

hörte, von dem strengen Lutheraner Moscherosch nicht genannt wird. Der gesuchte Traktat fand sich denn auch unter den Schriften des Comenius unter Nr. 15 in dem chronologischen Verzeichnis, das Jos. Th. Müller (Zur Bücherkunde des Comenius, S. 22) zusammengestellt hat. Comenius hat die in den Jahren 1623 und 1624 verfasste Schrift zuerst in czechischer Sprache[1]) in Prag „typis occultis" erscheinen lassen. Für unsere Untersuchung kommt allein der erste Teil des Traktats in Betracht. Diesen erläutert Comenius in dem Brief an seinen Verleger Petrus Montanus (P. van der Berge) vom 10. Dezember 1661, welcher ein Verzeichnis seiner Werke enthält, folgendermassen: „Primo animae afflictae cum ratione propria, variis sese solatiis erigere tentante: (haec potissimum ex Lipsii per eosdem dies frustra lectitatis de Constantia libellis) Tum superveniebat Fides, Scripturae adhibens malagmata: sed et ipsa parum efficaciter. Demum superveniebat Christus, Crucis suae mysteria explicans, et quam sit homini salutare in conspectu Dei afflictionibus humiliari, atteri, conteri, in nihilum redigi, enarrans: perque id plenam demum tranquillitatem, solatia, gaudia, Animae reddens." — Jos. Th. Müller führt in seinem Verzeichnis — auf Grund einer Mitteilung von J. Kvacsala in Pressburg — eine deutsche Uebersetzung des Traktats auf, die 1628 in Pressburg erschienen ist. Die von mir benutzte, auf der Kgl. Staatsbibliothek zu München befindliche (Asc. 1103) ist bereits 1626, mithin zwei Jahre vor der Niederschrift von Moscheroschs Bearbeitung gedruckt worden. Ihr Titel lautet: Trawren über Trawren, vnd Trost über Trost / Sehr dienlich auf alle zeiten, Sonderlich bey jetziger noht der gantzen Christenheit / durch einen liebhaber Göttliches trosts verdeutscht. Bresburg 1626. Von wem die — in vortrefflichem Deutsch geschriebene — Uebersetzung verfertigt ist, vermag ich nicht anzugeben. Die Ver-

[1]) Der Titel lautete: Truchliwy, to jest: smutné a truchliwé a teskliwé clòwèka krèstanského nad zalostnymi wlasti a církwe bídami naríkáni [der Trauernde, das ist: Betrübte, traurige und ängstliche Klage eines Christenmenschen über das klägliche Elend des Vaterlandes und der Kirche.] 2 Teile.

mutung Rebers[1]), Comenius habe vielleicht selbst die deutsche Ausgabe seiner Schrift besorgt, kommt mir wegen der Fassung des Titels nicht recht wahrscheinlich vor.

Die von Moscherosch fast wörtlich benutzte Ueberschrift des ersten Dialogs hat in der Uebersetzung von 1626 folgenden Wortlaut: Ein Trawrig Gesprech / oder Hertzliches wehekla-gen eines wegen des vatterlands vnd der kirchen betrübten zustandes hochbekümmerten vnd beängstigten Christen: welchen erstlich die Ver-nunft / darnach der Glaub (doch vergeblich vnd vmbsonst) zu trösten sich vnterstehet. Inmittels kommt Christus / vnd strafet jhn erstlich wegen seiner vngedult / zeiget seiner schrecklichen strafen vrsach an / benimt jhme seine schmertzen / verheisset jhm zeitliche vnd ewige erlösung; vnd lehret jhn letzlich / wie er sich zu diesen beiden erlösungen schicken vnd bereiten soll. Bei Moscherosch übernimmt der „Freündt" die Rolle, welche der „Vernunft" bei Comenius zugewiesen ist. Sonst stimmen beide Dialoge gedanklich und nicht selten auch wörtlich bis zur Behandlung des eigentlichen Themas überein. Die Verzweiflung des „Beengstigten" ist bei Comenius durch die Kriegsnot und Verfolgung der böhmischen Brüder[2]) verursacht; bei Moscherosch haben ihn die Gefahren der vita aulica in diesen Zustand versetzt. „Was hab ich nur in verwichenen zweyen iahren, die ich zu hoff gewesen, müssen ausstehen" klagt er (f. 8v) seinem Freund. Hier liegt keine dichterische Erfindung zu Grunde. Es sind seine ersten bitteren Erfahrungen im „Hofleben" — erworben an einem kleinen westdeutschen Hofe, die ihn so sprechen lassen. Die „zwei Jahre" umfassen die Zeit vom 1. August 1626 bis zum Herbst 1628, welche Moscherosch als „Ephorus" am Hofe des Grafen Johann Philipp II. von Leiningen in Dachsburg verbrachte. Noch lange Jahre[3]) später erschien ihm dieser Lebensabschnitt in trübem Licht, und die Stimmung, welche ihn beherrschte,

[1]) Vgl. Jos. Reber: J. A. Comenius und seine Beziehungen zu den Sprachgesellschaften S. 7.

[2]) Die Trostschrift des Comenius entstand zu der Zeit, als die kaiserlichen Mandate allen nicht katholischen Geistlichen befahlen, binnen 6 Wochen das Land zu räumen.

[3]) Im Jahre 1652 in einem Brief an seinen schlesischen Freund Mathias Machner.

als er seinen Abschied von dem Grafen zu Leiningen erbat, bezeichnet er — der Schilderung des „Geängstigten" im Dialog entsprechend — als „rixarum pertaesus biennio exacto". Die ganze Ausführung seines eigentlichen Themas, die lebendige Schilderung der Gefahren, die den Unerfahrenen und Leichtgläubigen am Hofe bedrohen, ist Moscheroschs geistiges Eigentum. Nur in den Klagen und Trostreden hat er Einzelnes — zumeist Citate — aus seiner Vorlage herübergenommen.[1]) Befremdend bei einem so jugendlichen Autor wirkt ein Zug, den auch die Physiognomie des alten Philander bewahrt hat: das pedantische Wohlgefallen an der Anhäufung von Citaten. Die Schrift des Comenius kann ihn hierzu nicht verführt haben; sie enthält fremde Gedanken nur in bescheidenem Masse.

Hat Moscherosch sonst an dem Wirken des Comenius Anteil genommen, und lässt sich in dem Zeitraum von mehr als vierzig Jahren, der beiden nach 1628 noch beschieden war, zwischen ihnen ein geistiges Band feststellen?

Diese sich von selbst aufdrängenden Fragen kann ich nur mit Vermutungen beantworten. Comenius billigte die Errichtung von Sprachgesellschaften und war vollkommen über Wesen und Ziele der fruchtbringenden Gesellschaft unterrichtet, der Moscherosch seit 1645 angehörte. Auch die wachsende Zahl der Mitglieder verfolgte er mit Interesse; wir wissen, dass er das neueste Mitgliederverzeichnis (nuper in lucem editus) durchzusehen pflegte.[2]) Freilich waren die wissenschaftlichen Schriften der Gesellschafter nicht immer nach seinem Geschmack. Der grosse Pädagog besass ein feiner entwickeltes Sprachgefühl als die zumeist dilettantisch auf dem Feld der germanischen Philologie arbeitenden Ordensglieder; ihre allzukühnen etymologischen Deutungen musste er zurückweisen. Das Interesse, welches Comenius unstreitig für das litterarische Treiben der fruchtbringenden Gesellschaft besass, berechtigt vielleicht zu der Annahme, in ihm den

[1]) Diese Uebereinstimmungen werden am geeigneten Ort angemerkt werden.

[2]) Vgl. Kap. 28. Teil II der Opera didactica. Dort findet sich auch die Kritik von Harsdörffers „Specimen Philologiae Germanicae" (1646).

Verfasser von acht A. C. unterzeichneten Anerkennungsschreiben zu sehen, die Moscherosch auszugsweise mitgeteilt hat. Sie stehen am Schlusse der „Reformation", des siebenten und letzten Gesichts des II. Teils der „Gesichte Philanders", unter den Nummern XIV bis XXIII.[1]) Die Briefe sind in den Jahren 1643 bis 1648 geschrieben, während welcher Zeit Comenius in Elbing lebte. Rist wird als gemeinschaftlicher Bekannter genannt, der Briefschreiber bezeichnet sich selbst dem Adressaten gegenüber als den älteren, der zur Erteilung von Ratschlägen berechtigt sei. Sonst fehlen alle Anhaltspunkte zur Bestimmung des Verfassers; eine genauere Kenntnis der stilistischen Eigenart des Comenius könnte allein darüber entscheiden, ob ihm die Briefe zugehören.

Ludwig Keller hat den Nachweis erbracht, dass in den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts — insbesondere auch in der fruchtbringenden — nicht allein die Förderung der deutschen Sprache angestrebt wurde. Diesen deutschen Akademien schwebten höhere Ideale vor: Vereinigung der streitenden christlichen Religionsgemeinschaften und Hebung des gesamten sittlichen und geistigen Lebens der Nation.[2]) Die Ansicht Kellers findet in dem Fragment des „Gesprächs" eine weitere Bestätigung. Dass der junge Elsasser Beamte sich gerade eine Schrift des Comenius zum Muster wählte, spricht einmal für die Vertrautheit der Strassburger Gelehrten und Theologen mit den Ideen, welche ihre weitere Pflege in den Sprachgesellschaften fanden. Aus diesen Strassburger Kreisen hat aber später die fruchtbringende Gesellschaft mehrere ihrer bedeutendsten Mitglieder gewonnen.

[1]) Seite 907—911 der Ausgabe letzter Hand. Strassburg 1650. Nr. XXI. ist nicht unterzeichnet.

[2]) Vgl. L. Keller, Comenius und die Akademien der Naturphilosophen des 17. Jahrhunderts. Berlin 1895. Charakteristisch für den in der fruchtbringenden Gesellschaft herrschenden Geist, der einer einseitig kirchlichen Richtung widerstrebte, ist die von Keller hervorgehobene Thatsache, dass bis zum Jahre 1650 nur zwei Theologen in den Orden aufgenommen wurden. Es waren Rist, der auch in katholischen Kreisen geschätzte Dichter, und Valentin Andreae, der als orthodoxer Lutheraner doch der ethischen Bedeutung eines Comenius gerecht wurde und selbst eine societas christiana zu stiften gedachte.

III.

Titel und Vorrede der Patientia. Gespräch.

1] **Patientia.**

Auth. J. M. Moscherosch.

1627.

1v] Creütz vndt Leidt
Troſt vnd frewdt.

Tituli paralleli sunt:

1. Gedult in Vnſchuldt.
2. Angſt vndt noth,
   Doch nicht gar todt.
3. Die Welt mein feindt
   nur Gott mein freundt.
4. Nach trauren kompt bald frewd.
5. Diſer ſchmertzen
   geht von Hertzen.
6. Dieſer ſchmertzen
   komt von Hertzen
   geht zu Hertzen
   iſt ohn ſchertzen.
7.[1])

[1]) Diese Titel, von denen nur die ersten 6 ausgeführt sind, sollten den Inhalt der ganzen Patientia, nicht nur den des einleitenden Gesprächs bezeichnen.

2] **Patientia.**

Creütz vndt Leidt,
Troſt vndt frewdt.

Sehr nothwendiger vnderricht für die ienige ſo von ihren feinden geängſtiget vndt verfolget werden.

Durch
Einen Creützſchüler allen Chriſten zum troſt zuſammengetragen.

Creütz:
viel ſchelten mich vbel, das iederman ſich für mir ſcheuet. Psalm 31. v. 1

Troſt
Der Herr Erlöſet die Seele ſeiner knechte, vndt alle die auff ihn trawen, werden keine ſchuld haben. Psalm 34. v. ult.

Anno
DIræ VIM sortIs VIrtVs patIentIa VInCIt.
1628.

2v] Ab inimicis occultis libera me Domine. Inimicus occultus est larva faciem prae se ferens comicam; tragicam personam agens.

Inimicus occultus est benevolus sicarius. Hinc vere dicimus

Es ſind böſe katzen
Die fornen lecken vndt hinden kratzen.

Optime ergo Eusebius: Ἐχθρὸς τ'ἀληθὴς λέγων, τοῦ προσποιουμένου φίλου, πρὸς χάριν εἰπόντος παντὸς αἱρετώτερος.

Inimicus qui vera loquitur, cuivis Amico fucato, qui a gratiam loquitur, longe præferendus est.

tandem:

Qui statuit aliquid, parte inauditâ alterâ,
æquum licet statuerit, haut æquus fuit.
Senec. in Medea.[1])

Ideirco

Patienter fero quod mutari non potest.
Rem Deo soli commendo, quia Deus est.

[1]) v. 198—199.

Et Ita concludo:

Gott ſey richter zwiſchen mir vnd meinen feinden.

Ad Lectorem candidum et Germanæ synceritatis studiosum.

Vidi nuper libellum à viro christiano publici boni causâ foras datum, cui titulus:

trauren vber trauren
vnd
troſt vber troſt.

Vidi, legi: Dignum visu, lectu, memoratu. Ego cum injuriosis inimicorum fluctibus agitatus hinc inde quasi supprimar, meo bono (ut scilicet habeam quo me vel ipse consolari possim) pauca quædam ad huius modò prædicti libelli methodum ex ratione et S. scripturæ thesauris, pro, contra conscribere volui. Tu candide Lector, si dira inimicorum tela et jam (quod christianorum est) habes metuenda, degustanda: hæc lege, non pœnitebit laboris (si quod è re tua est, labor dici potest). Verbis dicam; quod fusius paullo post:

Perfer et obdura, dolor is tibi proderit olim.

Perfer constanti animo, et Deo, Regum Principumque Domitori maximo rem tuam committe, non spe lactaberis inani. Nam vel ipso teste adversario probatum est hoc Recipe:

Wer hofft auff Gott, vnd dem vertraut
Der wirdt nimmer zu ſchanden:
vnd wer auff dieſen Felſen bawt,
ob ihm gleich geht zu handen,
viel vnfalls hie,
hab ich doch nieh
den Menſchen ſehen fallen,
der ſich verlaſt
vff Gottes troſt,
Er hülfft ſeinen gläubigen allen.[1])

Sat sapienti.

[fol. 3ᵛ—fol. 5ᵛ sind unbeschrieben. fol. 6 und 6ᵛ enthalten Reinschrift des mitgeteilten Titels und der Dedikation.]

[1]) Vgl. Kapitel VII.

[7] Erſter Theil.

Ein traurig geſpräch

oder

Hertzliches wehklagen eines von ſeinen heimlichen Feinden angefochtenen, geängſtigten vndt verfolgten Chriſten: welchen Erſtlich Ein trewer freünd, darnach der Glaube (aber vergeblich vndt vmb ſonſt) zu tröſten ſich vnderſtehet. Inmittels kommt Chriſtus vndt ſtraffet ihn wegen ſeiner Vngedult, zeiget vrſach an, warumb er von ſeinen Feinden alſo hindergangen, geängſtiget vndt verfolget werde, Lindert ihm ſolch Creütz, benimt ihm ſeinen ſchmertz, verheiſſet Ihm zeitliche vndt Ewige Erlöſung, vndt lehret ihn letzlich, wie er ſich hinfüro ſchicken vndt bereiten, vndt weſſen er ſich gegen ſeinen Erlöſer verhalten ſolle.

Geängſtigter. Nun, daß es Gott erbarme. Jetz iſt es vmb mich geſchehen. ietzt gehet es dem faß an den boden. O Herr was will draus werden? was ſoll ich anfahen? wo ſoll ich hin? Ach hülff vmb Gottes willen! warumb bin ich nicht todt! damit ich doch dermahlen aus ſolcher angſt vndt noth erlöſet würde.

[7v] Freündt. Lieber was iſt dir widerfahren? was betrübt dich alſo ſehr, mein freündt? behüte Gott wie ſtelleſtu dich, ſag an, was dich alſo ängſtiget, iſt es müglich, ſo will ich dir auch mit meinem ſchaden beyſpringen, vndt helffen.

Geängſtigter. Ach es iſt aus mit mir, es iſt zu ſpath geholffen, ô weh des großen iammers, was ſoll ich immer anfahen? was ſoll ich gedenken?

Freündt. Ey mein freündt wie kläglich thuſt du doch? wiltu dan gar verzagen?

Geängſtigter. Aller troſt iſt mir entzogen, vndt zweiffele ich, ob einiger Menſch ſey der mir helffen könte, ja Gott hatt meiner beynah gantz vergeſſen.

Freündt. Hülff Gott! was ſchröckliche gedancken? was zweiffelhafftiger reden? warumb ſagſtu nicht heraus was dir vmb das Hertze iſt, ſo könte man der ſachen vileicht rath ſchaffen vndt dir aus ſolcher angſt helffen.

Geängſtigter. Ja wohl helffen; ich hab ſchon auff manche mittel vndt weg gedacht, aber iſt alles vmbſonſt, hie ſtecke ich in dem ſchlam bis vber die ohren: Ach der großen noth!

[8] Freündt. Ein vernünfftiger Menſch ſtellet ſich viel anders ſo ihm was zu Hertzen geht, vndt iſt dir auch vmb ſo viel deſto weniger zu helffen, weil du deine noth alſo in dich freſſen vndt dir dieſelbe nicht wilt laſſen ausreden. Ich hab zu vilmahlen von dir gehöret, daß du ſagteſt:

Miserum esse dolorem qui in tormentis non habeat vocem.

Alſo geſchicht es offt daß, wo einer ſeine Noth einem vertrawten freündt erzehlet vnd klaget einen duncket es ſene ihm der ſchmertze hefftig gelindert, vndt ſchon halb geholffen:

Dulce enim est in miseriis habere amicum cui tu cordis tui sensa credere possis: hic enim re iuvat cum re opus est. Dan vielmahlen[1]) ein glückſeliges ſtündlein daß einer in ſeiner gröſten angſt durch guten rath ſeines freündes, auch wider alles Verhoffen erfrewet vndt erquicket wirdt: πολλὰ δ' ἀελπτῶς κραίνουσι θεοί Multa insperatò Dii fecerunt, Vnſer Herr Gott thut viel das wir nicht hoffen. Darumb ſo laß dir dein Creütz nicht alzuſehr zu Hertzen gehen, ſage an was trücket dich alſo? was iſt die Vrſach deines Klagens?

Geängſtigter. Cum nihil attinet evulgare fortunam omnibus malam, silere quàm lugere convenit. Dan weil ich gewiß bin, daß weder du noch ein anderer mir wirdt helffen können, alſo will ich ſo mehr ſtill ſchweigen, als meine noth ohne hülff einem andern klagen.

[8v] Freündt. So wolt ich dan gleichwohl gern wiſſen, was es für ein anligen were, weil du es ſo ſchröcklich groß macheſt.

Geängſtigter. Es iſt Leider mehr als nur zu groß. Dan vber das, daß ich nun etliche vil jahr her durch Loſe Leichtfertige Leüte hindergangen vndt verfolget, durch ihre Liſt vndt gewalt geängſtiget vndt gepreſſet, vertrieben, genöthiget, geäffet, verlacht, verſpottet, verhönet, iämerlich an meinen ſinnen gemartert vndt gepeiniget worden, Alſo daß ich gleichſam vnder einem ſchweren Laſt vndt wetter vergangen vndt verſchmachtet: Nun ich ſolche Höllenangſt vndt Pein vermittels Göttlicher genaden bishero in etwas entgangen bin, ſo geſchieht es iezund daß ich gleichſam ohn eintzige hoffnung oder beſſerung von tag zu tag auffs Newe mit newen ſchrecken vndt iamer zweiffel vndt

[1]) Das Verbum ist ausgelassen, etwa: schafft.

noth vberladen vndt vndertrückt werde. behüte Gott was hab ich nur in verwichenen zweyen iahren die ich zu hoff geweſen,[1]) müſſen ausſtehen vndt leiden. Daß ich alſo mit Gott bezeügen kan, daß wo es allenthalben, alſo zu hoff her gehen will, der ienige nichts als die lautere wahrheit geſagt habe, welcher ſpricht

Exeat ex Aula qui volet esse pius,

Item

Omnia cum in aula liceant, non licet esse pium.

[9] Vndt wie iener ſagt

Aulica vita
Aut est vita
aut non est vita;
Si est vita,
non est ita
ut pia vita.

Nam, ut expertus canam:

vivitur in Aula graviter, titulisque doloque;
at tantum hic moritur, cum moritur, leviter.

En summam hoc tetrasticho, quod ob id feceram nuper:

Aula DEUM rarò, vel parum curat, in aula
qui vivit, raro vir bonus esse potest.
Sæpius in Caula plus est pietatis, in aula
is solet esse bonus, qui solet esse malus.[2])

Solches vndt dergleichen kan ich mit wahrheit ſagen daß ich es zu hoff geſehen habe, vndt ſage nochmahlen wan es an allen Herren höfen auff ſolche weiſe (welches ich kaum glauben kan; habent enim ut res aliae ita et Aulæ suas vicissitudines) hergehen ſolte, ſo muß es mit eim wort heißen, omnia cum liceant non licet esse pium. Vnd wirdt die Consequentz, auff esse impium ein ieder Verſtändige Leichtlich herbey ſetzen können. Hülff Gott was iammer hab ich da erlitten, wie ſind meine feinde mit mir ſo meiſterlich verfahren; Anfangs gienge ich daher sine fuco et fallaciis majorum more wie

[1]) Vgl. hierzu Seite 16 f. des Vorberichts. Am Rand: Aulica vita.

[2]) Das Epigramm findet ſich etwas ausgeführter in der III. Centurie von M.'s Epigrammen unter Nr. 85. Auch allen übrigen Centurien hat die vita aulica Stoff geliefert, namentlich der vierten (Nr. 80—85, 88, 90, 93, 94, 96, 99) und ſechsten (Nr. 44, 46, 71, 79, 80, 86, 94, 97, 98). Am ausführlichſten iſt ſie im „Hofleben“ (Geſichte I. 7) behandelt.

ein guter teütſcher, was der Mundt redete das meinte das Hertz, da war kein falſch, kein betrug, in summa ich meinte es [9v] wohl vndt gut, das weiß Gott: dan ich mir andere gedancken nicht machen kunte als es were hie wie auff hohen ſchulen, da Ehrliche vndt fleiſſige Studenten synceritatis ergò einander von hertzen, Vndt ohne gefehrde trewlich vndt wohl meinen, ia da ſie auch im fall der noth (insanos istos Monomachiæ furores utique improbatos velim) Leib vndt Leben Ehrlich bey einander auffſetzen vnd wagen, o Aurearn studiosorum in Academiis vitam, modò honestatis limites non transgrediamur, absit enim hoc a corde candido et cordato viro dedecus. Nun ſo meinte ich würde es auch zu hoffe hergehen, dan ich nimmer geglaubet hatte, daß es alſo wie ich offtmahlen in büchern hien vndt wider geleſen beſchaffen were, welches ich aber iezo mit meinem ſchaden wohl durch einen gantzen tractat wahr ſein erweiſen könte: was ich redete, das wardt auffgefangen, hien vndt her getragen mit Lügen vermehret vndt hefftig verböſert . ſagte ich etwas zu dem, das wuſte der andere, redete ich viel, da war ich ein ſchwätzer, redete ich wenig da war ich ein bloch, lachte ich da war ich ein Narr, ſahe ich Ernſtlich, da war ich ein saturnus; ia auch das ienige ſo mir zu thun befohlen worden, das war nicht recht, es war alles ſorge vndt noth. [10] Vber das iſt dieſes das allerſchmertzlichſte, hatt ich einen trewen freündt, ſo war bald ein anderer der vnder dem ſchein angenommener freündtſchafft, vnſere Hertzen durch heimliche lügen vndt falſches angeben gegen einander zu verhetzen, vns in vneinigkeit vndt trennung zu bringen verſtunde, da gung an Jammer vndt noth, fluchen vndt ſchweren, Neid, feindtſchafft vndt hader, balgen vndt alles Vnglück, vndt das zu vilmahlen vmb weniger als nichts, ia der mehrre theil war alles erſtuncken vnd erlogen, wie ich dan durch Gottes hülff offtmahls erfahren . was iſt hie für ein ſchröckliches Leben, ia Leben ohne Leben, der todt were ia beſſer als ein Ewiges Leiden. Κρεῖσσον εἰσάπαξ θανεῖν, ἢ τὰς ἁπάσας ἡμέρας πάσχειν κακῶς, melius est semel mori, quam continuò in diem male affligi: Es iſt ia beſſer einmahl geſtorben als lang im Creütz Leben. Wan ich etwas weniges ohne ſchaden vndt nachteil der oberen verwircket, da waren der Suppenfreſſer in groſſer mänge, welche durch ihre ſpitzfindige ſtichreden die wort nach ihrem gefallen verkehrten vndt träheten, mich auch ohne ſcheuen alſo anzugeben nicht ſcheweten, als wan ich dem gantzen reich ſchädlich geweſen were, vndt wie iener ſagt: si bene

quid feceris levior est plúmâ gratia. si parum quid peccaueris plúmbeas iras gerunt.[1] Et hoc in Aulis est Commune. [10v] Zudem als ſie mir mit aller Liſt noch nicht benkommen kunten, erfunden ſie andere rencke, ſetzten an mich vndt gaben mir ein, ich were zwar ein hoffmann, aber nur allzuſehr furchtſam, ich ſolte vmb das kraut[2] fein kecklich reden, ich dette auff niemandt zu geben, vndt thäte ſehr töhricht daran, daß ich einen oder den andern vmb ſo viel respectirte, da mir doch derſelben keiner nichts dette zu gebieten: praesta te virum nec ob viles quasvis aduersariorum nugas animum tuum abjice. Sindt mir aber das nicht ſcheinbare[3] wort? Iſt das nicht ein trewer freundt der einem in der noth ein ſolchen muth zuſprechen vndt ihn alſo tröſten kan? Aber ich meine der ausgang hat es erwieſen, da man mich einig vndt allein von dem gehoriam den ich denienigen, welche mir bono titulo vorgeſetzet waren zu leiſten ſchuldig war, abführen, vndt mich alſo vnvermerckter ſache in das vnglück ſtoſſen möchte. Ebenermaſſen gung es mir als ich mich eines trewen freünds (von dem ſie mich vormahls durch liſt abwendig zu machen, vergebens vnderſtanden) in der noth trewlich angenommen, dan ich vor wohl geſehen wie hoch es einem von nöthen were zu rechter Zeit von einem freündt geholffen werden. [11] Hie gunge es zu wie der weiſe Man ſagt Boaschèr chalalîm scham nàscher[4] wo ein Aß iſt da ſamlen ſich die Adler. Schmeiſt alle auff Ihn, er komt aus der Kräutteraw[5]: da muſt ich herhalten, vndt zwar nicht mit fäuſten da ich mich noch zu wehren gemeint war, ſondern mit heimlichen mordtpfeilen etlicher Lügengeiſter bis auff das eüſſerſte geſtochen. wie manchmahlen muſt ich vnverſchuldeter ſachen manche ſaure brüh ausſauffen vndt freſſen was ich nicht eingebrockt hatte? Da iſt kein ſchew ſolche ſachen auff einen zu dichten die er doch niehmalen in ſinn genommen, will geſchweygen gethan hette. Vndt das das ergſte iſt, daß

[1] Aus Plaut. Poenul. III, 6, 812.

[2] vmb das Kraut reden = Kritik üben. Vgl. die Beispiele aus Ringwalt und Schupp im Grimm'schen Wörterbuch 5, 2108 09.

[3] ſcheinbar kann sowohl glaubwürdig, einleuchtend, probabilis, wie auch das Gegenteil „trügerisch" bedeuten. Der Sinn scheint mir hier für die Bedeutung „probabilis" zu sprechen.

[4] Aus Hiob 39,30.

[5] aus der Kräutteraw so viel wie: vom Lande d. h. ohne Erziehung im Hofleben; ähnlich bezeichnet „Krautjunker" „einen Edelmann, der von seinen Aeckern noch nicht fortgekommen ist.

keiner ſo bald zu Verhörung vndt Verantwortung ſeiner ſachen mag zugelaſſen werden, ſondern da heiſt es welcher nur ſeine ſachen meiſterlich vorzubringen weiß, der hatt gewonnen, interim inter spinas desolatur veritas. In summa alles andere zu geſchweygen, da kommen ſie mit beſten worten auffgezogen, da ſie doch die ienige ſindt welche einig vndt allein dahien trachten damit ſie einen rechtſchaffenen geſellen den ſtein ſtoſſen[1]) vndt denſelben aus dem weg räumen mögen, Sed oderunt quem metuunt, der ſchalck kan nimmer leiden, daß es einem trewen kerle ſolte wohlgehen: dan wer wolte von ſolchen [11v] Leüten anders als Verrätherei, Haß, Neid, Feindſchafft, Lügen, Meüchelmörderey vndt alles andere Vbel können ſchlieſſen, dieweil ſie ihre eigene wort verrathen, was ſie im Hertzen haben: dan wie kan da ein Ehrlich gemüth ſein, da man nach gemeiner heiliger Verziehung allerſeits vorgangener Vneinigkeit, ſich noch der reden darff gelüſten laſſen: Ich will der Laus ein Peltz machen. Es ſoll ihm wider eingetränckt werden. Er hatt mir auch ein mahl auff den fuß getretten, hatt mich in einem ſchreiben offendirt, ietz kan ich mich wider rechen, vndt was ſolcher vnchriſtlichen reden mehr ſind, deren man ein gantzes buch voll ſchreiben könte. Da heiſt es freylich vim veritatis mutat vita perversi. Sed quis in tam parvo domicilio ita pravum residere credidisset hospitem? Es iſt zu erbarmen des iammers, da einer muß von ihm reden laſſen, was iedem beliebt, vndt doch dazu muß ſchweygen, ia anders nichts als misericordia ſagen, wie kan doch ergeres auff der erden gefunden werden, als ein falſche Zung? als ein Neidiſches Hertz? wer wolt nicht lieber in Dornen vndt Diſtlen baden als mit falſchen Zungen ſein beladen? O ihr honigſüſſe wort, wie bitter iſt die gall eweres hertzens? Kein menſch kan glauben oder ausſprechen was iammer angſt vnd noth, zittern vndt zagen ein ſolcher Menſch könne verurſachen, als der es erfahren: der teüffel iſt ein vnflettiger geſell, aber vor ihm iſt ſich vil beſſer zu hüten, als vor einer ſolchen ſauw, nam iratus Ardelio est aper silvestris, inquit Abbas[2]). O Herr wer kan entfliehen diſem iammer? Lügen hatt vber

[1]) Vgl. Simplicissimus I. 89 der Kurz'schen Ausgabe: Ich habe ihm den stein gestossen, dass er den hals hätte brechen mögen ich habe ihn zu Fall gebracht.

[2]) Ich kann nicht mit Bestimmtheit angeben, welchen Abbas M. hier meint. Vielleicht ist die Stelle aus Pietro della Valle's Charakteristik des Schah Abbas entnommen. Die italienische Ausgabe des an

handt genommen, die Wahrheit iſt geſperret, vndt ich ſitze da in der öde verlaſſen, meine feinde ſpotten mein vndt ſagen, da dan nun iſt der eine gefangen ſo wolten wirs vorlang gern geſehen haben;

wer ſolte meinen
daß auch die kleinen
ſo gifftig feindt?
wer wolte glauben
daß turteltauben
ſo bitter ſein?

Ja Herr auch Deiner Diener verſchonen ſie nicht ſondern verfolgen ſie bis auff das bare bein, Herr wie kanſtu ſolchem Vbel länger zuſehen, hebe ab den Deckel[1]) von ihrer Schande, damit ſie ſpüren daß du vnſer Gott ſeyeſt. O ich Vnglückſeliger Menſch, der ich von ſolcher grauſamen tyranney vndt hinderliſtigen Netzen vndt fallſtricken kein augenblick kan verſichert ſein. In summa meine feinde haben mich jezo gantz in die enge als in einen ſack getrieben, ſpotten meiner vndt frolocken noch dazu vber meinen Vnfall. [12v] alles was ſie nur anfangen das geht ihnen glücklich vndt wohl fort vndt iſt da niemand der ſich meiner von hertzen anneme, vndt mir beträngten zu hülff und rettung kommen wolte, alle hoffnung vndt troſt iſt mir gantz vndt gar entfallen. Ich ruffe vndt ſchreye, aber der Herr Israels ſtellet ſich als höret er nicht vndt will auch nicht helffen. Ich bin von allen orten verlaſſen vndt muß gantz vndt gar verderben.

Freündt. Das iſt zumahl eine lange vndt groſſe klag, vndt weiß ich nicht wohl was ich gedencken, vil weniger dazu ſagen ſolle, kan mich in ſolch dein Creütz nicht wohl ſchicken . kan dich zwar nicht verdencken, daß dir ſolche angſt zu hertzen dringe, dan ein Mahl ſo iſt es vmb einen heimlichen feindt vndt eine falſche zung ein erſchröcklich ding, aber mich däucht du machſt dir ſelber das Leid größer als

Ausſprüchen des Perſerfürſten reichen Buches erſchien 1628 zu Venedig. Wann die in Menckens Gelehrten-Lexikon S. 2348 und in dem Apparatus sive dissert. isagog. des Christian Gryphius S. 578 erwähnte lateinische Ausgabe veröffentlicht wurde, iſt mir unbekannt. Ein Exemplar der ſeltenen italieniſchen Ausgabe (delle conditioni di Abbas Re di Persia) beſitzt die Kgl. Bibl. zu Berlin. (Um 3910).

[1]) Nach Luthers Ueberſetzung von velamen malitiae (1 Petr. 2,16) = Deckel der Bosheit.

es an ihm ſelber iſt, gleich als wan keiner in der welt were, der gleiches Vnglück vndt vnfall ausgeſtanden hette oder gleich als wan es vnmöglich were, daß ſolch dein Vnglück ſich in glück verwandlen könte. Post nubila phœbus, grata superveniet, quæ non sperabitur, hora. præsta te virum, monstre te vaillant et courrageux, tout s'appaisera bien, fer patienter onus et leve fiet quod tibi grave fuit. Da muß ein hertz ſein, es wirdt noch alles beſſer werden.

[13] Geängſtigter. Beſſer werden? Das ſind wort, die mich ſchon vielmahlen verleckert haben, es hatt es aber der ausgang noch niehmal erwieſen, daß es beſſer hette werden wollen. Vergebene Hoffnung.

Freündt. Ich ſage ia, das es noch kan beſſer werden, dan ich wohl gröſſer vnglück geſehen hab welches ſich geendert hatt, warumb ſolt man dan hie nicht auch hoffen daß es einmal wider gut werden könte.

Geängſtigter. Ja ich glaub wohl wan ſie den garaus mit mir geſpielet haben, ſo wirdt es entlich widerumb beſſer werden, aber ich werde ſolcher beſſerung gewiß wenig erfrewt werden.

Freündt. Ey es iſt noch nicht an dem das ſie den garaus mit dir ſpielen werden, spera dum spiras, est enim adversus aerumnas spes remedium. Senec. Nur noch ein kleine zeitt mit gedult erwartet, was gilts wan es am härteſten gekommen iſt, ſo würdt es brechen.

Geängſtigter. Hoffen vndt harren macht manchen zum Narren, das hab ich alle meine tag gehöret. was will Seneca mit ſeiner arzeney, er weis gewis wohl wo mich der ſchu drücket, wan ich ſchon lang beſſers hoffe, vndt das böſe mir ieh mer vff den hals komt, was will das für ein troſt ſeyn? Bene sperando malè habendo, transit vita mortalium[1]) ſagt iener. portando il male sperando il bene la vita passe la morte vienne. Ich bin ſchir gar zum Narren worden vber meiner hoffnung vndt ſiehe ich doch [13v] anderes nichts, als das es ieh länger ieh erger werde. Haben ſie nicht meine Ehre vndt guten Namen heßlich angetaſtet vndt beſchnitten? mich verlogen, verleümbdet, beſchiſſen vndt betrogen? Vndt das mehr iſt nach Gut

[1]) Dasselbe Citat bei Comenius S. 10.

vndt Ehr gantzlich getrachtet, alſo daß ich neben meinem guten namen, auch aller hoffnung bin verluſtigt worden.

Freündt. Lieber, wie ſagt iener Joh. Vercken[1]) in ſeinem Malaiſch geſpräch, ſo ich offtmahl von dir habe leſen hören: Atta baick diene iano katta iahàt. Es iſt beſſer ſchweigen als böslich reden, vndt wie der weiſe man ſpricht: toresch raàh thefoënnu[2]), wonach einer ringt darnach im gelingt, quivis enim suae sortis faber est, alſo machſtu dir mit deiner vngedult deinen ſchmertz ſelber viel gröſſer als er zuvor geweſen iſt, vndt ſcheinet als wan du mutwillig nach Creütz wollteſt ringen ob dich ſchon deine freündt mit einem wort antaſten, laß ſie reden als Närriſche leüte vndt dünche dich wizig ſein, Al taan kefil ke-ivvalto, pen tischfeh loh gam attàh.[3]) Man muß dem Narren nicht vff iede ſeine Narrheit antworten, auff daß man nicht mit ihm zum Narren werde, Sie können dir doch das leben nicht nehmen, ia nicht ein Haar grümmen ohne den willen Gottes, dem befehle du die Sach, er wirdt wohl wiſſen, wan die hülff von nöthen ſey. Thu ihm wie jener [14] Franzos si fortune me tourmente, Esperance me contente, dan gewiß iſt es

Gut verlohren, nichts verlohren
Ehr verloren vil verlohren
aber Hoffnung verlohren,
Muth verloren, alles verlohren.

Darumb wer das gutte haben will der muß auch zuvor wiſſen, was das böſe ſey, duleia non meruit qui non gustavit amara: nulla sine spinis rosa colligitur, bleibt alſo noch das vorige dum vita est, spes sit.[4])

Geängſtigter. Pfüy ſchemè dich mit deiner Närriſchen Hoffnung, ſolten nicht meine feinde in die fauſt lachen wan ſie hörten

[1]) Johannes Vercken aus Meissen hat 1607 eine holländische Expedition nach den Molukken als Schiffsoffizier mitunternommen. In der lat. Ausgabe des Reisewerks von Bry und Merian: Indiae Orient. Descriptio Pars IX S. 29 (Frankfurt 1612) heisst es: Johannes Verckius, ex cuius et ore et consignatione universam historiam descripsimus. In seinen Reisebericht hat Vercken „Colloquia Latino-Malaica" eingeflochten. M. hat besonders das 10. Gespräch S. 74 und 75 benutzt.

[2]) Verderbtes Citat aus den Proverb. 11, 27.

[3]) Proverb. 26, 4.

[4]) Bei Comenius S. 11.

das ich ſo vnmügliche ding wolte hoffen? Vndt geſchehe mir eben recht, dan es hatt mir meine hoffnung nun vilmahl hefflich gefehlet.

Freündt. Auff ſolche weis weiß ich dir weder zu helffen, noch zu rathen.

Geängſtigter. wolte Gott daß mir könte geholffen werden, aber ich befinde durchaus nichts bey mir dadurch ich zu friden möchte geſtellt werden.

Freündt. Hoffnung muß alhier helffen, weil für diſes mahl noch kein andere Mittel vorhanden ſeind, dan gleich wie das glückh nicht ewig wehren kan bey einem Menſchen, alſo muß auch das Vnglück auffhören zu ſeiner Zeitt.

[14v] Geängſtigter. Es wirdt leider zu ſpath ſein, wan es auffhören ſoll. Dan es iſt gar zu weit kommen.

Freündt. Weißeſt du nicht wie das ſprichwort lautet vndt die erfahrung bezeüget, wan die ſeiten am höchſten geſpannen ſindt ſo brechen ſie, alſo auch, wan trübſal auff das höchſte kommen iſt, ſo muß es ein end gewinnen vndt beſſer werden, summi doloris intensio cito finem inveniet. Nemo potest valdè dolere et diu: sic natura disponit, ut dolorem aut tolerabilem, aut brevem faciat: hoc solatium sit vasti doloris.[1])

Geängſtigter. Egregium solatium! du lobeſt mir deinen Senecam mechtig fein, er muß gewiß dein beſter kauffſchatz ſein, darumb magſtu ihn billig rühmen. Dan wie Vereken ſagt: sackaran tieda tau siappa dapat pertiaya.[2]) Es iſt wohl ein Närriſcher

[1]) Das Citat findet sich auch bei Comenius S. 9. Es ist aus Senecas Epistola 78 ad Lucilium. M. hat hier, wie in seinen späteren Werken, versucht, die fremden Gedanken auch stilistisch seiner Arbeit einzufügen und entsprechend abzukürzen. Bei Seneca lautet die Stelle: „Nam summi doloris intentio invenit finem. Nemo potest valde dolere et diu. Sic nos amantissima nostri natura disposuit, ut dolorem aut tolerabilem aut brevem faceret.“ Dann folgt bei Seneca eine Schilderung der verschiedenen körperlichen Schmerzen und schliesslich der Satz: „Hoc itaque solatium vasti doloris est, quod necesse est desinas illum sentire, si nimis senseris.“ Weitere Anlehnungen an Comenius, der später in seinem Traktat nur Bibelstellen verwertet und die grosse Straf- und Trostrede Christi fast ganz aus solchen zusammengesetzt hat, sind in M.'s „Gespräch“ nicht nachzuweisen.

[2]) M. hat diese Stelle aus Vereken (S. 75) offenbar mit einer anderen (S. 74) verwechselt. Als Uebersetzung obiger malaischer Worte

kauffmann, der ſeine wahr nicht lobet, aber wie ich von dir verſtehe, ſo müſſen mir die ſeiten beſſer geſpannen werden, bis ſie gar zerreiſſen?

Freündt. Du muſt mir meine wort nicht widerſinniſch auslegen, ſondern alſo verſtehen, quod ut nihil violentum diuturnum est, alſo auch kanſtu gewiß ſein daß weil dir iezo gewalt vndt vbermaß geſchieht, es wirdt nicht lang wehren, ſondern ſolche deiner feinde tyranney werde den höhern geſtigen ſein vndt einen heßlichen fall thun, oder aber gar den halß brechen.

---

gibt Vercken: „nescis iam cui fidas“ etc., während der Satz „mercator certe imprudens, qui merces suas non laudat“ auf S. 74 malaisch heisst: Jang orang gyla siappa tieda berharga.

IV.

Die Patientia renovata (B).

Von den 50 Strophen der „Patientia renovata“ sind nur 44 erhalten. Das Blatt, auf welches die 6 Eingangsstrophen geschrieben sind, ist nicht mehr vorhanden.[1]) Nur ein eingeklebter Zettel (auf fol. 53), der zweifellos früher ein Bestandteil jenes verlorenen Blattes gewesen ist[2]), bewahrt die zur vierten Strophe gehörigen Verse und Anmerkungen. Diese vierte Strophe aus B entspricht der ersten (nach den 6 Eingangsstrophen) in C[3]). Vor ihr müssen in B drei einleitende Strophen vorhanden gewesen sein; desgleichen folgten, da B jetzt mit Strophe 7 beginnt, auf sie noch 2 Strophen, die den Gedankengang zwischen ihr und Strophe 7 weiter führten. Nach diesen Gesichtspunkten habe ich, um möglichst ein Gesamtbild von B herzustellen, die fehlenden Strophen ergänzt und zwar aus der Reihe der 115 Strophen (vgl. S. 9, Anm. 1), die B zeitlich am nächsten stehen. Strophe 4 ist selbstverständlich in der Fassung von fol. 53 wiedergegeben.

Die deutsche „Dedikation“ vermochte ich erst, als mir die Handschrift ein zweites Mal zu Gebote stand, ganz zu

[1]) Es fehlt zwischen den Blättern 32ᵛ und 33.

[2]) Schrift und Papier dieses Zettels haben einen eigenartigen nur in B vorkommenden Charakter.

[3]) Nur zeigt ein Vergleich beider, dass Moscherosch in C ersichtlich mehr Fleiss auf die Ausfeilung der Trochäen verwendet hat. Der Bau der Strophe ist in allen Entwürfen der „Patientia“ der gleiche. Es sind 6 Zeilen von trochäischem Charakter mit der Reimstellung a b b a c c. Die ersten vier Zeilen schildern irgend ein Ungemach, die beiden letzten — eine Art Kehrreim — empfehlen als einziges Mittel dagegen in monotoner Weise die Patientia.

entziffern. Moscherosch nennt sich hier in der Unterschrift: „I. M. M. fürstlich Cr.“ — die weiteren Worte fehlen, da das Papier an dieser Stelle abgerissen ist. Doch genügen schon diese Abkürzungen, um die Bedeutung der Unterschrift zu verstehen.

Am nächsten liegt die Auflösung: Johann Michael Moscherosch, fürstlich Criechingischer (Amptmann)[1]). Die Zeit seiner amtlichen Thätigkeit in Criechingen fällt in die Jahre 1630 bis 1635 (vgl. meine Beiträge zu einer Biographie von H. M. Moscherosch S. 7—10). Meine Vermutung, dass B bereits in den dreissiger Jahren entstanden ist (S. 8), wird demnach durch diese Unterschrift bestätigt.

Da auch das Papier, auf welchem die lateinische Vorrede an den Leser steht, beschädigt ist, mussten einige Stellen — ich habe sie in eckige Klammern gesetzt — ebenfalls ergänzt werden. Das Fehlende konnte hier aus der Widmung an Wolffram (vgl. Kap. VII) herübergenommen werden, in die der grösste Teil der Vorrede zu B wortgetreu übergegangen ist.

Die fortlaufende Aufzählung einzelner Fälle, in welchen dem „Geängstigten“ Patientia anempfohlen wird, lässt in ihrer Eintönigkeit zuerst vermuten, dass nur eine Anzahl zufällig entstandener und willkürlich aneinander gereihter Strophen in B vereinigt ist. Bei näherer Prüfung erkennt man aber, dass Moscherosch eine durchaus systematische Anordnung beabsichtigt hat. Es lässt sich folgender Gedankengang nachweisen: Strophe 1—3 bilden die Einleitung; sie empfehlen die Geduld als einziges Mittel, sich ein friedliches und erfolgreiches Leben zu schaffen. 4—11 schildern die ersten Sorgen der Kinderjahre, der Schul- und Studentenzeit, 12—14 die Enttäuschungen des Jünglings in der Liebe. 15 bis 20 sprechen von allerhand Unfällen, in die er aus Mangel

[1]) Da M. seit 1635 Vertreter des Herzogs von Croy in Finstingen war, könnte man „Cr.“ für den Anfang des Wortes; Croy'scher (Amptmann) halten. Dagegen spricht aber, dass M. in den Urkunden aus dieser Zeit entweder „pommerischer“ oder „finstingischer“ Amtmann genannt wird. Uebrigens würde die Lesart „Croy“ ebenfalls auf die dreissiger Jahre hinweisen.

an Erfahrung an Fürstenhöfen und im bürgerlichen Leben gerät, 21—24 von den Nachstellungen, denen er durch Feinde in Krieg und Frieden ausgesetzt ist. 25—31 sind dem Nutzen der Patientia im Ehestand gewidmet. 32—43 behandeln die Sorgen im häuslichen Leben, verursacht durch ungeratene Kinder, Prozesse, feindliche Ueberfälle, missliche Vermögensverhältnisse, Krankheit und Gebrechlichkeit. Die 6 Schlussstrophen (44—50), welche ein zusammenhängendes Ganzes bilden, preisen die Geduld, deren Uebung allein zu einem sittlichen Lebenswandel erziehen kann.

Meine Anmerkungen enthalten ein Verzeichnis der Autoren, die Moscherosch in den Erläuterungen zu den einzelnen Strophen benutzte. Bei manchen Denksprüchen und Sinngedichten hat er keine Quelle angegeben. Da er selbst für sich und befreundete Schriftsteller Apophthegmata zu sammeln pflegte — vgl. den Brief Zincgreffs an ihn S. 125 der Epigramme Moscheroschs vom Juli 1630 —, stammen sie vielleicht aus einer solchen Sammlung. Auf einen vollständigen Abdruck jener Erläuterungen und Citate glaubte ich in den meisten Fällen verzichten zu sollen (vgl. S. 11). Nur die „Notae“ zu den Strophen IV, X und XI habe ich im Wortlaut mitgeteilt, teils um einen Vergleich mit C zu ermöglichen, teils weil Moscherosch hier selbst einige Sätze hinzugefügt hat. Aufgenommen wurden auch die spärlichen Zusätze, die er zu einigen anderen Strophen geschrieben hat. Zum Unterschied von meinen Anmerkungen sind die Erläuterungen Moscheroschs in Anführungszeichen eingeschlossen.

[f. 32]

Patientia

Renovata

Die Guldene Gedultt.

durch

I. M. M.

Getruckt . . .

Pati — entia

Ad Marcum.

Sancta cui residet virtus Patientia corde
Ille Pati quaevis Entia Marce potest.

Dedicat.

Leibliche kranckheiten werden durch natürliche Mittel vndt Arzeney gelindert vndt geheilet, die jenige Schmerzen aber, ſo die Seele vndt das Gemüth berühren, als Creüz, Anfechtung, Verfolgung vndt was einem Chriſten in ſeinem ſtandt ſonſt widerwertiges begegnet, können anderſt nicht, als durch Heilige Gedult beygelegt vndt überwunden werden.

Es erfahren ſolches verfolgte, verſchmachtete vndt angefochtene Hertzen vnd leüte inſonderheit, was es für nutzen ſchaffe: wie wohlgeſterckt vndt ſüſſe ihnen die Creüztränckhe vndt H. Prüfung der trübſal vorkommen, wann dieſelbige mit diſem Edlen kräutlein Patientia temperiret vndt zubereitet werden.

Dieweil nun kein Menſch auf Erden wohnet, den nicht zu Zeiten ein pfeil der anfechtung berühre oder verleze, wie ſeelig er auch eüſſerlichen anſehen nach ſonſt ſein mag: alſo wird N. N. vmb ſo viel deſto weniger vngutes vermercken, daß gegenwärtiges tractätlein (wohin alle anderen Leichtlich können referiret vndt appliciret werden) vnder ſeinem Namen an das taglicht komme vndt weil die Liebe Patientia an vielen orten vort getrieben vndt verjagt worden, Sie bey ihm als in einer Freyheit Schuz vndt Glaidt ſuche, welche Ihro auch verhoffentlichen wirdt zugeſagt vndt redlich gehalten werden.

. . . zu[1]) aller ſchuldigkeit vndt Ehre beliebe . . .
dienſtwilliger . . I. M. M. fürſtlich Cr. . . .

[fol. 32ᵛ] Salvete Lectores candidi ac cordati! . . . enim obductis, maleficis et scelerosis hominibus heic non loquor qui quam[vis constanter] perferre tormenta didicerint, at cum tolerantiam atque patientiam [in res fla]gitiosas ac turpes collocent, ut insigniter miseri sunt, et hoc miseriores atque [pejo]res, quò constantius sese gesserint: Ita si ob res honestas eam susciperent magnam inde laudem promereri debuissent. Vos verò, quos quaqua adversitate pressos et vexatos esse scivero, per Sanctam Patientiam rogo, ne quid nimis dolori vestro tribuatis, studeatis autem, ut patiendo animis vestris quietem potiamini utque praesentium calamitatum memoria

[1]) Die Punkte sollen andeuten, dass an der betreffenden Stelle das Papier mit Textverlust fortgerissen ist.

quondam et prudentiores et feliciores nos reddat. Ovid. 3 Amor. El. 10[1]):

Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim
Saepe tulit lassis succus amarus opem.

Hoc verò et legere tantummodo et scire haudquaquam sufficit, gustanda si succo frui et virtute cupis.

Scire tuum nihil est, nisi cui patientia praestet. Optime Galli: Patience passe science, et met en paix la conscience.

Dudum quidem est cum seuerior vita et status ab his studiis me auocarunt, reuocavit paucorum mensium praeteritorum iniuria, qui me durissima quoque discrimina subire fatali doctrina docuerunt, quorum sublevandorum causa seueriori studio parùm seposito politiores litteras succisivis horis reassumpsi. Istud neque temporis semper est neque loci; hae vero adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, aduersis perfugium et solatium praebent, delectant domi, non impediunt foris, peregrinantur, rusticantur. Cic. pro Arch.[2]) Id solum praeloqui volui. At vos valete feliciter et

Ihr, was Ihr leſet da
Von Patientia
Das möcht ihr zwar erwegen
Doch iſt mir vngelegen
Daß einer woltt mit meiner arbeit ſchaltten
Ein ieder ſehe auff ſich
Die Correctur hab ich
Nur mir allein, keim andern vorbehaltten.

I.

Wiltu, Menſch, mit Friden leben
Ach ſo lerne die Gedult
ſonſt wird man dir ſelbſt die ſchuldt
Daß du nicht fortkommeſt geben.
Drumb iſt Patientia
Aller Tugend Anfang da.

[1]) Jetzt Eleg. 11 v. 7, 8.
[2]) Es ist der Schlusssatz von Kap. 16.

II.

Wer Gedult recht hatt studiret
Der iſt aller Ehren werth
Der kriegt, was er hatt begehrt
Iſt vor andern hoch gezieret
Alles aber dem gebriſt
bey dem die Gedult nicht iſt.

III.

Drum wer hier ohn braſt will leben
Muß Verdrieß, Naß, Hiz vnd Kaltt
Auch ſonſt Vnfall mannigfallt
Leiden, Schweigen vnd vergeben
Dan nur Patientia
Iſt das einig Mittel da.

IV.

Biſtu ein kindt erſt gebohren,
Muſt dich wiſchen, legen lan
Händ' vndt fueß gebunden han,
Oft gepocht, erſchröckt, verſchworen
Allein Patientia
Iſt das beſte Mittel da.

V.

Hatt dein Vatter dich geſchlagen?
Iſt dir hart, wan er entrüſt?
Denck, daß er dein Vatter iſt!
Hüte dich, es laut zu klagen.
Weil nur Patientia
Iſt das beſte Mittel da.

III. braſt = cura, aerumna.

IV. „erſchröckt] Bei den Oſtindianern wachſet eine Art Nüſſ, welche ſie Cocos nennen, das iſt, Affen, dan ſie inwendig eine ſchahl haben, die einem Affen ähnlich iſt: dahero auch in Hispanien der brauch iſt daß man Coccola ſagt die Kinder damit zu ſchrecken vndt zu ſtillen. Augustinus Cassiodorus in beſchreibung des Königreichs Congo Edoardi Lopez lib. 2 c. 1. Similiter nostrates sub nomine des Butzen Mummels infantes magis an deprauent an corrigant nescio. at verò infantes larvis quidem et figmentis tergefieri *(sic)*, viros fortes non item." Vgl. eine ähnliche Stelle in der Insomnis Cura Kap. 22 (Ausgabe von 1643. Neudruck S. 83.)

VI.

Zehen Jahr zur Schule führen
In das Erſte † komſtu:
All zehn Jahr ein † dazu
Bis wir vns im † verliehren.
Doch iſt Patientia
Nur das beſte Mittel da.

[33] VII.

Bistu ein Penal geworden,
Vnd must Leiden pein vndt plag
von Schoristen alle tag
bis komst in studenten Orden
Allein Patientia etc.

VIII.

Mustu einen vor dir sehen
von wegen Geschicklichkeit
Tugend, Kunst vndt Zierlichkeit
vndt du hinden nacher gehen?
So ist etc.

IX.

Ist dir ichtwas angelegen
vndt hast ein Cornelium
Der dich vexirt vmb vndt vmb
Wie offt die studenten pflegen
So ist etc.

VII. Die Anmerkungen bestehen aus dem in C bei Str. 6 mitgeteilten Epigramm M.'s, dem dort wiedergegebenen Exkurs über Schoristen und der Stelle aus Luther tom. 2. Jen. fol. 291 a. Ueber Penäler und Schoristen vgl. die Anm. zu C. Str. 6.

VIII. Citate aus der Historia Byzantina des Nicephorus Gregoras lib. 9 und aus einer lat. Apophthegmensammlung. Da M. selbst Mitarbeiter an derartigen Sammlungen gewesen ist, hat er häufig selbst gesammelte Apophthegmata verwertet. Sonst benutzt er meistens Harsdörffer z. B. in C, seltener Zinegref.

IX. „Non est bonum, habere Cornelium.
Allzeit frölich iſt gefährlich
Allzeit traurig iſt beſchwerlich."
Ueber den Cornelius vgl. C. Anm. zu Str. 7.

[33v] X.

Wilt durch frembde Länder reysen
Sehen wie es auff der See
Oder in dem Lande steh,
Vndt Kunst lernen von den Weisen
So ist etc.

XI.

Wer der Würffel hatt gesonnen,
Zu der burs gerathen ist
Die ihm dan mit trug vnd List
Sein gelt haben abgewonnen.
Allein etc.

X. „Reysen] Apophthegma perillustris et generosissimi Domini, Domini Johannis Philippi Comitis in Leiningen et Dagspurg, Domini in Appermont: welcher glücklich reisen will, der soll haben Ein Seckhel voll Patientz, Ein Seckhel voll Geltt, vndt Ein Seckhel voll gesundtheit. adderem ego experientia doctus, ein Seckhel voll wiz, vndt ein seckhel voll trewer geferten, vel ut nuper ad Nuptias amici mei Caroli Eggen:

Reysen ist mühe vndt gefahr
Mancher wirdt alda betrogen
Ein Nar ist vndt bleibt ein Nar
Ob er schon die Welt durchzogen,
Sorg, Gelt, wiz vndt starcke bein
müssen bey dem reysen sein.

adde ea, quae Domino Coleffelio ad orat. de peregrinatione olim gratulatus fueram, maxime vero e locis philologicis meis p. 42. 6. Regulas iter facientibus necessario observandas."

„Weisen] Est aliquid passim coetus audire docentum
Est aliquid multos orbis adire locos.
Nicodem. Frischlinus.

Sed notent peregrinantes id quod Paulus Decker in dedicat. seiner Jndianischen schiffahrt erinnert: Einer der in frembde land reyset, der soll zusehen, daß er einen redlichen namen vndt vor allen dingen bestendige Trew vndt Liebe des vatterlands erhaltte."

X. v. 3. Fol. 72 findet sich die Variante: „in Franckreich und England steh".

XI. „Mirum est grave noceat studiosorum vitae: alea, vina, venus. Recreationis honestae modus aliquis est, in aleam vero intentum esse, fines honestatis transgreditur. Sat elegans inscriptio est chartulorum Daniel Morieu à Paris: Jouez par plaisir, et non par auarice. Item

XII.

Ist ein Jungfraw die dich liebet!
vndt die Mutter wils nicht sehn,
sondern solt ihr müssig gehn,
das, so dich vndt sie betrübet,
So ist etc.

[34] XIII.

Hastu eine dir erkohren,
die doch deiner achtet nicht
vndt ein andren lieber sicht
der doch ist ein schalckh gebohren,
Allein etc.

[34v] XIV.

Thust nach einer andren gehen
die dich hönisch weiset fort
will dir nicht mit einem wort
zu dienst vndt gefallen stehen?
So ist etc.

Pour prendre recreation
Esbattez vous ioyeusement
par moyen et bonne raison
et vous vivrez plaisamment."

Der ganze Passus von „Recreationis honestae" an findet sich wörtlich in M.'s „De exercitiis Academicorum" S. 358, nur in der 4. Zeile des Gedichtes heisst es: fort plaisamment.

XII. Citate aus Andreäs Turbo Act. III Sc. 5 und du Nervèze, Les réligieuses amours de Florigène et de Méléagre.

XIII. Caspar Ens Morosophia lib. 2 c. 17. Owen. lib. II Epigr. 70. id. lib. III. 95, lib. Unus. Ep. 200 und lib. I 26. Ein Gedicht von M. (ego ad Amici nuperas nuptias):

„Lieben vndt ſein ohne Leid
findt ſich ſchwerlich ſo beyſammen:
wie bald hatt ein End die frewd
wann es fehlt am ſeckhelſamen:
Lieben vndt doch wizig ſein
wunder iſt vndt lohnet fein."

XIV. Owen lib. Unus 178, I, 74. du Nervèze. Propertius (erste Elegie des 2. Buches v. 57, 58. Deutsche Verse:

„Inbrünſtig lieben macht ſehr betrüben.
Lieben, vndt nicht genieſſen, thut manchen Monsieur verdrießen.

XV.

Wiltu dich nach hoff begeben,
vndt da bleiben ohne Klag,
dich nicht zancken alle tag,
vnvexirt in frieden leben?
So ist etc.

[35] XVI.

Ist einer der dich belieget,
heimlich stichelt vndt verlacht
spöttisch redet vndt veracht,
fluchet vndt ohn schew betrieget?
So ist etc.

[35v] XVII.

Hast irgend was lassen liegen,
siehst ein andren, der es hatt,
vndt ist weder hülff noch rath
wie du es mögst wider kriegen?
So ist etc.

Ich lieb was fein iſt
ob es ſchon nicht mein iſt
vndt mir nicht werden kan,
hab ich doch mein frewd daran."

XV. Lateinische Verse über die vita aulica (unter anderen die aus dem „Gespräch" S. 24: aulica vita non est vita) „Quae alibi latius experientiâ ingratâ descripsi, suo forsan tempore videnda" soll wohl ein Hinweis auf das damals noch nicht herausgegebene „Hofleben" sein. Petr. de Gregorio in proem. num. 20. de concessione feudi. Owen, Luther (tom III. Jen. f. 297 b) und französische Verse:

„N'aille au bal qui n'ayme la danse
n'y sur la Mer qui craint le danger
n'y au banequet qui ne veut manger
n'y à la cour qui dit ce qu'il pense."

XVI. Aus einem Leichencarmen Gloners auf Ernesti:

„die wort ſeind meiſten theils der ſchein bey guten freünden
Gleich wie ſie meiſten theils ſindt lugen bey den feinden." u. s. w.

Lateinische Hexameter des Marcellus Palingenius (Pier Angelo Manzolli, wohl aus dem Zodiacus vitae). Seneca, de ira lib. II c. 15.

Diogenes Laert. Lib. 6. 11. Tacitus Annal. lib. 4, Schlusssatz von Kap. 34.

XVII. Ohne Citate.

XVIII.

Hatt dir einer was versprochen
als ein ehrlich biederman,
der es doch nicht haltten kan?
Hat er sich vor dir verkrochen?
Allein etc.

[36] XIX.

Thut dich irgend was gerewen,
vndt bist heimlichs leiden voll,
das doch niemand wissen soll,
Must dich es zu klagen schewen,
Allein etc.

[36v] XX.

Hastu dich vertiefft mit borgen
darffst nicht künlich vor die thür
vnder die Leuth gehen für
Must dich vor dem büttel sorgen?
Allein etc.

XVIII. „Inter bonos et probos verbum et promissio idem atque etiam juramentum, hinc Galli de viro bono dicunt: c'est un homme de parolle.“ Citiert werden die Epistolae des Petr. Chrysostomus: Dionys. lib. 8; Bibelstellen: Exodus 19, 8 und Eccl. 22, 27 ff.; Terenz. Andria 4, 1, Vers 6—14; die Anthologia sacra des Jacobus Billius; die Epist. 52. 81, 87 des Aeneas Sylvius; und Abraham Buchholtzers (1529 bis 1584) Index chronologicus p. 404.

XIX. Esaias 30 v. 15.

„Guter Muth
wan was weh thut
nimpt den ſchmerzen
halb von herzen.“

Du Nervèze: Amours de Florigène et de Méléagre. Cicero pro Milone XXIII (letzter Satz vor 62): Magna vis est conscientiae etc.

XX. „borgen macht ſorgen. Huc referri possunt inimicae istae nescio cuius amici exceptiones:

Dein guter Gſell bin ich
fünff ſtück ausding ich
Ich leyh dir nichts
Ich borg dir nichts
Ich traum dir nichts
Ich borg dir nichts
Ich werde für dich bürg nicht
ſonſt thue ich, was geliebet dich.

XXI.

Mustu im gefengnus sitzen
eingeschlossen, tag vndt Nacht
starck verhütet vndt verwacht,
offt vor Angst vndt schrecken schwizen?
Allein etc.

XXII.

Bistu dan zu krieg gezogen
Must da warten auff ein stoss,
oder bis durch ein geschoss
dir das leben werd entzogen?
Allein etc.

Mire consolatorium est iis, qui nomina fecerunt Gallorum illud, quod heic addas si placet

Quand au matin ie ne boy
ie voy tous ceux à qui ie doy
mais beuvant d'autant
ie suis quitte en un instant."

XXI. Nur die von M. auch in den Epigr. II, 80. citierten Verse:

„Ein gefangener Mann
Ein armer Mann
Ein blinder Mann
Vil ärmerer Mann
Aber das iſt der ärmſte Mann
der ſein weib nit zwingen kann."

XXII. Eine Bearbeitung der Anmerkungen zu dieser Strophe für C befindet sich fol. 47, 47v. M. schildert in B das Soldatenleben folgendermassen: „verè misera est conditio militum hodierno tempore, dumque vel maxime libertati se studere putant, serviunt non hominibus quidem, quos miris exactionibus ad necem et desperationem trahunt, sed diabolo, cui totos sese dedere nullum plane dubium esse potest. Taceo vices, quas subire non raro coguntur. Cautius ille dixit (in C: ille Gallus chopinant à la pomme d'or à Paris).

Je ne veux estre soldat
porter picque! Mousquet, armes
Estre tousiours en Estat
de surprise et des alarmes
C'est un sort bien dangereux
Estre soldat et heureux."

Luther tom. 3 Jen. p. 325 b.

[37] XXIII.

Ist dir einer vff dem rucken
der dir doch zu mächtig, ist
an gewalt, geltt, stand, vndt list
vndt du musst dich vor ihm duckhen?
Alsdan etc.

[37v] XXIV.

Wer dein feind dan gar besessen
dir von gantzem Herzen gram
biess vor Zorn die Zähn zusamm
als wolt er dich lebend fressen
Ist doch etc.

XXV.

Hastu ein weib dir genommen
vnd verhofft den schmalen weg
vndt erwünschten himmelssteg
So du doch in d'Hölle kommen?
So ist etc.

[38] XXVI.

Hast ein weib, darffst ihr nicht trauwen,
die nur gern spatziren geht,
vndt stets an der thüre steht,
thut nach andren vmbher schawen?
So ist etc.

XXIII. Ovid. lib. 5 trist. eleg. 4. Juvenal satir. 6, 225, wie fast immer, citiert: „sic volo, sic jubeo" statt hoc volo. Plautus, Poenulus III 6, 812 f. und Beispiele aus Apophthegmensammlungen.

XXIV. „Courroux est vain sans forte main. Wer von trömen ſtirbt, den ſoll man mit Eſelsfürzen begraben." Stobaeus serm. 4 περὶ ἀφροσύνης 6. Ausspruch des Sokrates. Phil. de Comines lib. 19. Eccles. 7, 9.

XXV. „Mambrinus Rosaeus de princ. institut. cap. 9 wer in der Ehe Glück will han, der rufe Gott zum helffer an.

ne t'y fourbe pas chaudement
Ou tu auras un coup d'Estreille (Striegel)
mais pour proceder sagement
de bonne mère prend la fille.

ein böſer vogel iſt es, der in ſein eigen neſt ſcheiſt."

XXVI. „Mira passim sed iniqua et nefanda non raro de mulieribus apud poetas legimus, miro acumine vere stulta, quae heic proferre,

[39] XXVII.

Bistu in Heyrathen gangen
vff reichthumb vndt geltt allein?
vndt dein weib will meister sein
Darffst vor ihr nichts vnderfangen?
So ist etc.

XXVIII.

Hastu ein from weib erkoren
Ein schön frisch gesundes weib
die durch vnfall an dem Leib
die Gestalti hernach verlohren?
So ist etc.

[39v] XXIX.

Hast du einen man bekommen
der dich halttet wie ein baur,
macht dir dein arm leben saur,
mit scheltworten, streichen, grummen?
Allein etc.

---

honor qui sexui huic in bonis debetur, me tenet, ubique et bonas reperies et malas, istas propter eximias dotes laudare ex debito tuo esse duces, has fugies si possis. At hoc opus hic labor est, cum optio non optatum semper finem assequatur.

femme argent et vin
ont leur bien et leur venin."

Owen Epigr. lib. sing. Ep. 211. lib. 2, 145. lib. I 133. lib. 2, 50. Montanus Eclog. 4. Viele Citate aus dem Bry und Merian'schen Reisewerk, z. B. 9. Teil fol. 30. Verckens Schilderungen von den Hochzeitsgebräuchen in Calicuth, die M. auch in den Visionen I, 6, S. 681 verwertet. Du Nervèze. Seneca, Octavia v. 884/85.

XXVII. Horat. lib. 3 od. 24. Seneca Epist. 115. Plautus Persa, III v. 387. „Galli: qu'a il? qu'a elle? disent, non qu'est il? qu'est elle?"

XXVIII. Senec. Phaedra v. 769—72.

„Gottes Huld, Gewiſſens Unſchuld
Geſunder Leib, Ein frommes Weib
Sind edle Gaben, wohl wers kann haben."

XXIX. Nur ein Citat: Luther tom. 3 Jen. fol. 325.

XXX.

Kan er deiner dan nicht pflegen?
Woltest gern vnd hast kein Kind?
Ist dein Weib dir zu geschwind
darffst nicht wohl dich vor ihr regen?
So ist etc.

[40] XXXI.

Hastu einen mann ohn dauren?
vndt du ein weib die dich hasst?
Einen freünd, der dich verlasst?
Einen zänkischen Nachbauren?
So ist etc.

[40v] XXXII.

Hast ein Kind das nicht gerathen
vndt du hast dein best gethan
So viel als ein vater kan
doch last es nicht von vnthaten
So ist etc.

XXX. Owen lib. singularis Epigr. 56 und 175. lib. II. 135. lib. I. 162. lib. II, 21. Phocylides: Carmen admonitorium v. 185. 186. Ulrich Schmidt von Straubing: Brasilianische Schiffart (über die sociale Stellung der Weiber in Peru). Moscherosch Epigramme I. 70 „Rixae coniugales" überschrieben.

XXXI. Die Worte „ohn dauren" erläutert M.: „Einen Erbſenzehler, eine Mämme, einen vngehobelten socium, der ſich vmb nichts erzürnet, einen vnverſtändigen groben Eſel, der nichts weis, wie eim ehrlichen weib zu begegnen oder ſein Ehrlich weib vor ein wiſchtuch halttet, das beſte frißt und laßt ſein armes weib die Doppe (= Tatzen, vgl. Brant, Narrenschiff 70, 21) ſaugen; wan iemand mit ihr redet, läuſtert (= occulte auscultat, vgl. Grimm unter laustern) er heimlich, ob er ein wort fahen möchte." Theophrastus de rusticitate. Juvenal Sat. 15, 34. An Sprichwörtern: „Femme bonne vaut une couronne, et contra: Mauuaise femme infernale flamme. — Germani, cum deuouere aliquem solent, id aiunt: Ich will dir einen böſen Nachbarn wünſchen.

Tenir ne faut pour bon voisin
Amy de table et de vin."

XXXII. „Luther: es iſt auff Erden kein freundlicherer Name zu erdencken, als Vatter ſein vndt Kindt heiſſen." vgl. C. S. 66. Aus der Iliasübersetzung des Eobanus Hessus:

aequat rara patrem suboles, sed plurima ab illo degenerat etc.

Plautus in Epidico III, 3. 404 ff. Petrarcha Dial. 44 de filio con tumace.

XXXIII.

Hastu freund vndt gäst geladen?
hast studenten in deim haus?
die frisch leben in dem saus?
Weiber, wan sie bauchen, baden?
So ist etc.

[41] XXXIV.

Bistu in process gerathen?
hast vielleicht ein böse sach?
must der partey geben nach?
Hast vntrewe aduocaten?
Allein etc.

XXXV.

Hastu, wie man pflegt zu sagen,
Einen blinden Kauff gethan?
vndt must viel verlieren dran?
Darffst es keinem menschen klagen?
So ist etc.

XXXVI.

Hatt der todt wie er sonst pfleget
dein geliebtes weib vndt kind

XXXIII. Aus den sententiae singulares des Menander v. 392. 399 und 401 (nach Meinekes Ausgabe von 1823).

„Hospitii rector semper sit laetus, ut Hector
ut Job sit patiens utque Sibilla sciens
Corpore Zachaeus, animo Judas Macchabäus."

Es folgen Schilderungen der Pennalschmäuse und studentischer Excesse mit den Versen aus den „Höllenkindern" I 6, 427. Terenz. Heautont. Act II v. 239. 240.

XXXIV. Owen lib. 1. Epigr. 54. Caspar Bitschius (1579—1636. Pandektist in Strassburg) in program. promot. Dni. D. Leiterspergeri.

„Rechten, spielen, bauwen
bürg werden vndt vertrauwen
buhlen, hoffart, vndt naschen
macht böse Kleid vnd lehre taschen."

XXXV [illegible] Citate.

XXXVI. [illegible] epist. [illegible] u. [illegible] jetzt lib. XVI. Ep. 3 u. 4.) Owen [illegible] Seneca de remediis fortuitorum. Anfang des XVI. [illegible] Plutarch aus den Apophth. [illegible] Bernardakis. Pretracha

deine eltern oder freund
In das finster Grab geleget
So ist etc.

[41v] XXXVII.

Hast ein guten man erworben
der dir beisteht in der Noth
wirdt doch letzlich durch den Todt
hiengerichtet, ist gestorben?
So ist etc.

XXXVIII.

Hast Soldaten vmb dich lauffen?
nemen Dir dein hab vndt guth
trachten dir nach leib vnd bluth
schmeissen alles vber hauffen?
So ist etc.

XXXIX.

Must von hoff vndt hause scheiden
in das bitter Ellend gehn,
Lang vmb einen heller stehn,
Frost, Durst, hunger, kummer leiden.
So ist etc.

[42] XL.

Wolstu gern zur herberg kehren
kanst doch vnderkommen nicht?

Dial. 48 de filio amisso. Owen „egregie, ut omnia Owenus, de libro suo lib. 1, Epigr. 173."

XXXVII ohne Citate.

XXXVIII. „Wo Soldaten ſieden vnd braten
Pfaffen zu weltlichen ſachen rathen
vnd weiber haben das regiment
da nimpt es ſelten ein gut End."

Anthologia sacra Jac. Billii lib. II Cap. XXII Vers 3 und 4. S. 315 der Ausgabe von 1591. Luther tom. 3. Jen. fol. 327b.

XXXIX. Mambrino di Roseo de prinicip. institut. Cap. XII. Vgl. A. Cap. VI. Seneca de remediis fortuitorum Cap. XI. Psalm IX, Vers 19.

XL. „A tout s'avise à qui pain manque. Quod si obtinere non potes, quod desideras cum vulpe consolaberis". Es folgt eine — lateinische — Wiedergabe der Fabel vom Fuchs und den Trauben in Prosa und deutsche Reime, welche auch in A, das ausführlichere Noten zu dieser Strophe enthält, wiedergegeben sind. Vgl. Cap. VI.

hast kein gelt auch kein credit?
Dürstet dich vndt darffst nicht zehren?
So ist etc.

XLI.

Hast zu hoff mit bankediren,
frawendienst vndt vppigkeit,
zugebracht dein junge Zeit,
must dem podagram hoffieren?
So ist etc.

[42v] XLII.

Komstu dan zu alten tagen
bist ein alt vnwerther mann
der sich selbst nicht helffen kan,
must dich leiden, darffst nicht klagen?
So ist etc.

[43] XLIII.

Endlich kompt der todt geloffen
vndt must leiden angst vndt pein,
von der welt verlassen sein,
bis dir werd das herz getroffen
So ist etc.

XLI. „Lang zu hoff, lang zu Hell. Aula enim verè infernus est, ubi præter mille cruciatus alios vina et venus interitum nobis minantur. Vino forma perit, vino corrumpitur ætas.“ Owen lib. 1, Ep. 129, l. 2, Ep. 86. Plautus: Truculent. Act. II, 7, v. 572, 573.

XLII. Ilias IV, 321. A. Kesslers Praxis pietatis cap. 5. Owen 1, Ep. 90. Terentius Phormio Act. IV, 575.

XLIII. „Un bel morir tutta la vita honora.
Wohlgeboren iſt ruhm vndt Ehr,
Wohl erzogen noch viel mehr,
Wohlgefreyt gibt frieb vndt frewd
Wolgeſtorben die ſeligkeit.“
Grabschrift Eduards I. in der Kapelle zu Westminster. Du Nervèze: les amours etc., Owen distich. moral. 31, Anthol. sacr. Jac. Billii lib. II. Cap. XXII v. 5 und 6. „Ergo in id elaborandum est nobis: ut cum ultimus ille et decretorius dies venerit, spiritum nostrum sine metu emittamus et apud notos ignotosque memoriam nostri relinquamus, bonam potius, quam magnam.“

[43v]

XLIV.

In summa in allen sachen
Ist gedult der beste schuz
Ist eim ieden Menschen nuz
kan aus kühemist silber machen
Alles aber dem gebrist
bey wem die gedult nicht ist.

XLV.

Kan all vnglück von uns wenden,
sie verlasset keinen man,
allen herren dienen kan,
sie kan alle Schmerzen enden
Alles aber etc.

XLVI.

Schweiget zu den stoltzen worten,
achtet eitelkeit gering,
sie verstehet alle ding,
kommet fort an allen orten.
Alles aber etc.

XLIV. „Ita ad hanc nuper stropham dixi:
Maxima posse pati vitæ est sapientia, vivit
qui patitur; si vis vivere disce pati."

In A f. 81 dasselbe Distichon mit der Variante: summa est prudentia, vivit. M. hat es auch im Soldatenleben II 6 S. 739 verwendet, allerdings, um eine komische Wirkung zu erzielen, mit Vertauschung der Anfangsbuchstaben. Dass er die Stelle aus der „Patientia" herübergenommen hat, bezeugen die Worte des Doctors: „Patientia" etc. — Ovid: remedia Amoris V. 231 in etwas veränderter Gestalt (M: multa dolenda feres). Aus der Bibel: Eccl. I, 29 und Ep. Jacobi V, 7.

XLV. Terent. Adelphi IV, 7. 737/38. Proverb. 25, 15. Plutarch Coriolan Cap. XV S. 432 der Ausgabe von Sintenis, Zeile 7—10.

„was du nit kanſt wenden
das Leid, thu es nicht ſchenden
was du nit kanſt meiden
das ſoltu willig leiden
was ſoll ſein
da ſchick dich ein."

XLVI. Horat. lib. I, od. 24. Valer. Maximus lib. 8, Schlusssatz von Cap. 3. Cæsar Epigr. 61 der ersten Centurie. Da die von M. angegebenen Zahlen sich nicht auf die Epigramme von Scaliger beziehen, ist das Citat vielleicht aus den Epigrammen des hallischen Dichters

[44] XLVII.

Sagt was wahr, verachtet neiden.
Gdult ist aller tugendt safft.
Ist die beste Lebenskrafft,
kan hitz, frost vndt mangel leiden
Alles aber etc.

XLVIII.

Thut selbst willig vnderliegen,
Schewet keinerley gefahr,
der sie hatt lebt hundert jahr
kan ob alle laster siegen.
Alles aber etc.

XLIX.

Gdult gehet durch alle Lande,
Sie fraget nach keiner noth,
Vberwindet selbst den Todt.
Sie verachtet zeittlich Schande,
Alles aber etc.

[44v] L.

Was geschicht vndt ist geschehen,
Was ins künfftig noch geschicht,
Was man ietzt vor augen sicht,
vndt ins künfftig noch würdt sehen,
Soll es recht von statten gehn,
Muss es mit Gedult gesche(h)n.

fin.

Christoph Cæsar (1540—1604) genommen. Die lateinischen Dichtungen des letzteren — vgl. darüber Eckstein in der Allgem. deutschen Biographie — waren mir nicht zugänglich.

„Perfer Perpetienda Parit Patientia Palmam."

XLVII. Luther tom 3. Jen. fol. 347a. Erasmus Apophthegm. 210. Herodian aus der vita des Septimius Severus lib. III Cap. 6, 10. 5 Epigramme Cæsars (vgl. zu Anm. 46) lib. I 61, II 47 ex cent. miscell 54 und 91 und aus lib. II Dissert. 16.

XLVIII. Ovid remed. amor. V. 229. Gaudet Patientia duris.

XLIX. Ovid remed. amor V. 521. Manilius Astronomicon lib. 4.

L. Ohne Citate.

V.

Patientiae Necessitas (C).

[Fol. 126.) Edler[1]) herr Philander: Ihm wird auf diſes mein erinnern zu ſinn kommen, was Er meinem lieben Schwager Herrn Friderich Wolffram Seelig, als ſie beide in dem betrübten Wittwerſtand zu Vinstingen under Hunger Krieg und Peſt ſtill hallten müſſen, für ein treffliche Universal Medicinam wider allerhand des gemüths Zufälle gegeben, welcher Ingredientia, ie nach dem ein armer Patient und Vnderthan vom Land in Nöthen zu Ihm vmb Hülff vnd rath gekommen, Er mitgetheilet; ſie aber nicht ohne Linderung gebraucht und gut befunden. Ich hab unlängſt hie von Franckforth aus mit wehmuth erfahren, daß Er kürzlich in eine unverhoffte Verfolgung[2]) gerathen ſeye: ſolte Er ſeiner, andern wohl mitgetheilter Arzney irgend vergeſſen haben, ſo ſchicke ich ihm hiemit das Original Recept

Contra Cordolium

Recipe

Symbol. Theodos.	Unc. 1.
Pillul. Davidic.	Drach. 1.
Syrup. Innocent.	libr. 1.
Thuris S. S. Orat.	q. s.

[1]) Dieser Brief, der im Folioband räumlich von C getrennt ist, sollte jedenfalls als Vorwort für diese letzte Fassung der „Patientia“ verwendet werden. Schon der Charakter der Schriftzüge zeigt, dass er aus den letzten Jahren M.'s herrührt; das Datum: 1. Hornung 1662 ist offenbar kein fingiertes. Bendixen nahm an, dass wirklich ein Freund des Autors gelegentlich der Rücksendung der ihm anvertrauten „Patientia“ obigen Brief geschrieben habe. Dagegen spricht schon das Vorhandensein von zwei Entwürfen im Folioband, die beide zweifellos die Schriftzüge M.'s tragen; nur die mit Korrekturen von M. versehene Reinschrift dürfte von einer anderen Hand geschrieben sein.

[2]) Ursprünglich stand: in ein vnverhofftes Vnglück.

Quae omnia ex contigua Jobi officina petita cum succo ex ligno Crucis expresso misce, mane et sero genuatim sumta juvant.

Edler Philander, weil ich neben vielen vornehmen seinen Freünden Verlangen trage, zu vernehmen wie es Ihme seithero seiner Abreise ergangen? wo Er gewest? Wie es Ihm jezt gehe? Ob er krank lige? Ob Er schreibe? oder was trucken lasse? oder ob Er schweige, Leide, und sich durch H. Gedult in des Hl. Christi Schul perfectioniren vnd vollkommen machen lasse? Ist dem also? so zweiffele Er nur nicht, daß Er mit Gott alle bisher wider Ihn vnd die Seinige tausendfältig erzwungene widerwertigkeiten überwinden, und den Sieg des überstandenen gewalts davon tragen werde. Meines Orts bin ich freündschafft wegen verbunden, weil in der Noth auch die bereiteste Mittel ieweilen vergessen werden: Ihme mit etwas Rath, und zwar wie oben gesagt, aus seinem eigenen Concept vnd auffsatz, wie Er von wort zu wort denselben Meinem lieben Herrn Schwager Seeligen in der Erichingischen und Vinstingischen praxi und Erfahrung aufgezeichnet vndt [126v] ich es diser tagen under seinen schrifftlichen sachen gefunden neben einiger Beyerinnerung an Hand zu gehen: damit wann Er es in disem wetter irgend aus der acht gelassen hette pro tali quali antidoto widerumb christlich aufnehmen wolte vndt nicht zweifflen, das was Er vor disem andern in ihren Angelegenheiten gerathen, Er nun in ardenti hoc accessu selbsten zu practiciren nicht vnderlassen solle. Gewiß wird nach disem Sturmwinde, welcher aus des Teüffels-Schule in sein schwebendes schifflein geblasen worden, Ihm und seinigen lieben eine erwünschte stille mit verwunderung ervolgen: vnd weil die H. Patientia aus seiner feinde Herzen ausgezogen vnd verbannet gehet, sie fürohin bey Ihm als in ihrer Freyheit ihr Gelaith und Schuz suchen. Dan einmal Patientia ist allein das beste Mittel da. Gedult in Unschuld, treibt den Schmerzen von dem Herzen. Gott seye mit Ihm.

Durch Maintz den 1. Hornung 1662.

[17] **Patientiae Necessitas.**[1])

1.

Wiltu Mensch mit Frieden leben
Ach so lerne die Gedult:

[1]) Ursprünglicher, ausgestrichener Titel: Philander Patientia. Am Rand Anweisungen für den Drucker: Textus Canon, Notae Garmund aut Cicero, Französ: Cursiv, die Allegata alle Cursiv etc.

ſonſt wirdt man dir ſelbſt die ſchuldt,
Daß du nicht fortkommeſt geben,
Drumb iſt Patientia
Aller Tugend Anfang da.

Gedult iſt der Anfang aller Tugenden, vnd das Ende aller Tugenden. Dan ohne Gedult wirſtu zu nichts gelangen: ohne Gedult wird dir alles zerrinnen. Ohne Gedult müſſen alle Tugenden in dem Menſchen erſterben, vnd unſer treuer Heyland hat in ſeinem H. Wort dieſe himmliſche Tugend ſo hoch erfordert, vnd durch ſein ſelbſt leben vnd ſterben uns im Werck erwieſen, daß wir ohne der ſeelen Verderben deren nicht manglen können. Daher ſeindt die ſo hohe Befehle Gottes: Ich weiß deine Gedult, wer überwindet dem will ich zu eſſen geben von dem Holz des Lebens. Apoc. 2, v. 2 et 7. Wer überwindet dem ſoll kein leyd geſchehen von dem andren Tod. Apoc. 2 v. 11. Wer überwindet dem will ich zu eſſen geben von dem verborgenen Manna. Apoc. 2, 17. Ich weiß deinen Glauben vnd deine Gedult, Wer da überwindet, dem will ich die Macht geben über die Heyden. Apoc. 2 v. 19 et 26. Wer überwindet, der ſoll mit weißen Kleidern angelegt werden. Apoc. 3 v. 5. Ich weiß Deine Wort, vnd du haſt behalten die Wort Meiner Gedult. Apoc. 3 v. 8 u. 10. Wer überwindet, auf den will ich ſchreiben den Nahmen meines Gottes. Apoc. 3 v. 12. Wer überwindet, dem will ich geben mit mir auf meinem Stuhl zu ſitzen. Apoc. 3 v. 21. Dieweil du haſt behalten das Wort Meiner Gedult, will ich auch dich behalten für der Stunde der Verſuchung, die kommen wird über den gantzen Weltkreys, zu verſuchen die da wohnen auf Erden. Apoc. 3 v. 10. Wer überwindet der wird alles erErben, vnd ich werde ſein Gott ſein, vnd er wird mein Sohn ſein. Apoc. 21. v. 7.

Gedult ſagt Ein Weiſer, iſt eine Feſtung, wan man ſich nur in ſolcher gewahrſam hält, ſo iſt man vor allem feindlichen Anlauff geſichert. Rg. 1540.[1]) Perferendorum malorum fortis atque invicta virtus. Dan Eine kleine Gedult [17v] bringet oft einen

[1]) Nr. 1540 der Ars Apophthegmatica von Harsdörffer, wo S. 327 die angezogene Stelle sich wörtlich findet. Auch die folgenden A. A. bezeichneten Citate sind mit geringen stilistischen Abänderungen aus dieser Sammlung genommen.

langen beſtändigen Frieden. A. A. 1259, vndt doch das Kräutlein Patientia wächſt nicht in allen gärten.

Gleichwie aber alle laſter von den Gottloſen mit falſchem geſchmünck angeſtrichen, vnd für was gutes dargegeben werden: Alſo auch die Heylige Tugenden, werden von Gottloſen Menſchen zu anderen ſachen als ſie Gott befohlen, zu anderem Intent (Vorhaben) vnd Zweck gebrauchet, damit Ein ieder ſein Abſehen erreichen möge.

Etliche leyden vnd gedulden ſich ein wenig, damit man hinwieder viel von ihnen leyden müſſe, vnd dieſes iſt die Wucher Gedult.[1]) Etliche gedulden ſich, vndt leyden alles, was ihnen geſchihet, vnd dieſes iſt die Schand Gedult. A. A. 1199. Beyderſeits den Hoffleuthen faſt gemein: Vndt dienet ihnen die Gedult anſtatt eines Schildes, welchen die in der Welt lebende Menſchen täglich gebrauchen. Dan die Gottloſe haben alle Tugenden der Frommen, doch nicht wie die Frommen.

Es findet ſich auch eine Grimmige Gedult, wan ein ſo teufliſches Laſter mag Gedult genennet werden. Ein Herr hatte ſeinen Amtmann in der Rechnung ein großes ausgeſtrichen, vnd zwar ohne gehabte Urſach, nur weil Er ihn nicht bezahlen konte, sufficit enim ad internecionem insontis, esse debitorem alicuius Potentis, ſagte ihm aber dabey in ein ohr, Er wolte es ihn ſonſt genießen laſſen: Deßwegen ſprach der Amtmann, Patientia![2]) Dieſes wort deutete Ein untreuer Diener dem guten Mann als ein grimm- vnd träwwort, vnd verurſachte durch ſolche unchriſtliche Ungedult zu hören vnd zu richten, daß der gute Amtmann eben nicht vmb ſein leben, doch aber vmb die andere ſchuld miteinander geſtrafft worden.

Gebett.

Ach Herr Jesu Du biſt unſer Meiſter, wir ſeind Deine Jünger, Du biſt unſer Heyland, wir ſeind Dein Erlöſtes Häuflein, Du haſt

[1]) Aehnlich, wie hier die Abarten der Geduld, hat M. in der „Insomnis Cura“ Cap. 24 die verſchiedenen Gattungen der Elternliebe mit Namen verſehen.

[2]) Eine häufig in der „Patientia“ wiederkehrende Anſpielung auf ...s Darlehn, welches M. dem Landgrafen Kasimir von Hanau gegeben. ...raus entſtanden für ihn und ſeine Nachkommen koſtſpielige und ...rlose Prozesse. Vgl. darüber Dittmars Einleitung zu den „Ge- ... S. XL und den Auszug aus den Familienpapieren in meinen ...Biographie M.'s S. 3 Anm. 1.

uns gelehret in Deinem Wort, und mit eygenem Exempel vnd Dargebung Deines Lebens gezeiget, wie wir vnser Joch auf uns nehmen vnd Dir nachfolgen sollen.

Ich dempfe in mir allen Unfugsamen, Jast vnd Hitz, vnd gib, daß ich Dir nachwandele, als ein frommes Schaf seinem Hirten, daß ich lerne alles mit Demuth zu hören, was recht ist, mit Sanftmuth zu wehren, was Vnrecht ist, vnd mit Gedult zu übertragen, was Dir gefällig ist. Amen. [18][1])

[19] 2.[2])

Wer sich etwas will erwerben
Als ein Christ vnd Biderman
Der den Menschen dienen kan
Ehrlich leben, seelig sterben
so muß Patientia
Seyn das Erste Mittel da.

Biederman[3])] quasi Beiderman, Bederman. utriusque partis arbiter : qui utrisque addictus ex æquo, et honorem æstimat et litem componit. Andr. Helvic. Orig. utriusque vir, vir justus, bonus, probus. Ehrliebender redlicher aufrichtiger frommer honestus. Austr. 42. Biedermann, so Gott vndt die Oberkeit vor augen hatt, auch die warheit von der vnwarheit zu vnderscheiden weiß, vnd sich grobe vnd vnverschämte lügen nicht anfechten laßt; sondern alle Vnbilligkeit als ein Christ mit Gedult vberleidet. Aug. Elect.

Biederman als wie Beiderman. Ein Mann der sich Beyderman wohl betragen, auch ein Man welchen jeder Mann leiden (kan). Dan

Gedult vndt Redlichkeit
Ist ein schön vndt kostlich Kleid
Wer mit dem ist angethan
Der ist ein recht Biederman

---

[1]) Fol. 18 enthält den vielfach durchkorrigierten Entwurf zu Fol. 17.

[2]) Als Kolumnenüberschrift: Patientia Philander. Am Rand: Patientia omnium rerum principium et finis.

[3]) Auch IV f. 117v eine ausführlichere Erklärung des Wortes Biedermann. M. hat die ganze obige Stelle mit den — nicht ganz richtig abgeschriebenen — Citaten aus Georg Henischs Thesaurus (1616), Seite 365 herübergenommen.

Ein Biederman verlacht, was ſein Verfolger ſpricht
Ein Biederman hülfft gern, nicht wohl ein Böſewicht
posse pati sanctum est, sancta est Patientia virtus
Non alio sancto quam sedet illa loco

De hinc Biderbe: Bidermans Erb ligt in allen Landen. Georg Henisch. Ling. Germ. Thes.

Omne solum forti Patria est ut piscibus æquor.

[19v] Geh deinen weg
auf rechtem ſteg
fahr fort vnd leid
trag keinen Neid
bett, hoff auff Gott
In aller Noth
ſey ſtill vnd trau
hab acht vnd ſchau
Groß wunder wirſtu ſehen.

Sed cave ne quid nimis. Dan

„Wer gar zu Bider iſt, bleibt zwar ein redlich Mann,
bleibt aber wie er iſt, kommt ſelten beſſer an.

Golau 29[1])

Sterben]

Seneca de tranqu. An. cap. 11. Male vivet quisquis nescit bene mori. Saepe etiam causa moriendi est timide mori. Quo te reservem malum et trepidum animal? Cur non animose recipis? qui mortem timebit nihil unquam pro vivo faciet.[2])

Gebett.

Allmächtiger Getrewer Gott vndt Vatter, wie ſauer wirdt es manchem Biderman bis er ſich vndt die ſeinige in ſtand ſetzet, daß er ſie mit ehren mag ernehren, was rennen vndt lauffen, was angſt vndt ſorge, welches doch alles vergebens iſt wo Du nicht das Hauſe baweſt, wo Du nicht ſegen vndt gedeyen gibſt: Ach mein vatter Du weyßeſt meine Noth, hülff mir, daß ich alſo arbeite, alſo handele, alſo richte

[1]) Vgl. Logaus Sinngedichte 3. Hundert vom andern Tausend Nr. 19, S. 276 bei Eitner.

[2]) Bei Seneca sind diese Sätze nicht im Zusammenhang, sondern durch weitere Ausführungen von einander getrennt. Die älteren Ausgaben lesen alle mit M. „vivo", während die neueren zum Teil „viro" enthalten.

vndt thue wie Du es in Deinem Wort befohlen haſt vndt daß ich meines Neben Chriſten vndt der Armuth nicht vergeſſe, daß ich nicht vnbarmherzig oder ein wütrich ſeye, ſondern gern gebe dem dürfftigen, wie ich wollte, daß Du Mein Gott auch mir geben ſolteſt. Dazu helffe mir vmb Jesu Christi willen. Amen.

[20] 3.

Wer Gedult recht hat gelernet
Der iſt aller Ehren werth
Der kriegt was er hatt begehrt
Iſt von Seelenangſt entfernt
Alles aber dem gebriſt
bey dem die Gedult nicht iſt

Omnia adsunt bona, quem penes est virtus
Ipsa sibi namque est virtus Patientia merces.

[Es folgen längere Citate aus Seneca de tranquillitate animi, und zwar aus Cap. XI von „quidquid enim fieri potest" bis „inter solium et aliena genua" und von „Proximum ab his erit" bis „aut successus pudet". Dann aus Cap. XIV der von M. folgendermassen wiedergegebene Satz: „Utrumque infestum est Tranquillitati Animi, et nihil mutare posse, et nihil pati velle.]

Ergo
Disce ferendo Pati, Patientia nobilis herba est,
Sed non hanc ipsam quilibet hortus habet.

Gedult in Leyden, Demuth in Freiden seite nostrates.

Patientia in omni arte et Actione et Passione præstat et cuiusvis doloris, corporis an animi, remedium est. Publ. Mim.[1])

Si Dii immortales id voluere, nos aliquam ærumnam exsequi,
Decet id pati animo æquo, si id facimus, levior labos est.
Amphitruo. Act. 2. sc. 1[2])

Qui patitur se sanat homo: Patientia sanat
Quod cruciat, victrix et levat omne malum.
Nic. Reus.[3])

---

[1]) In der Ausgabe des Publianus Mimus mit den Scholien des Erasmus (1540) steht E : cuiusvis doloris remedium est patientia.

[2]) Die Verse sind nicht aus dem „Amphitruo", sondern, wie M. bei ihrer Wiedergabe in den Erläuterungen zu Strophe 4 richtig anmerkt, aus den „Captivi", und zwar sind es die Anfangsverse des 2. Aktes.

[3]) Aus den Epigrammen von Nikolaus Reusner (Jena 1593).

Wer ſich duldet, vberwindet
was der Menſch nicht ſchlichten kan
wan Gedult ſich des nimt an
Anfang ſie vnd Ende findet.

Gebett.

Ach Herr Jeſu Chriſte, der Du uns in Deinem Wort gelehret haſt, wir auch aus der täglich vorſcheinenden erfahrung wiſſen, daß wir Pilgram vndt gäſte ſind in dieſer welt, ach, wie in vngewiſſer vnd vnſicherer Herberg hauſen wir? was gefahr vnſerer güter vnſeres Leibes vnd Lebens ſind wir vnderworffen. Es iſt vmb ein böſe ſtunde zu thun, ſo haben vns vnſere feinde vmb alles angeſezet vndt in das eüſſerſte verderben geſtürzet. Ach Mein Herr gib mir H. Verſtand daß ich klüglich wandele in meinem ganzen leben in allen meinen Verrichtungen, demütig vndt fromm gegen Dir Mein Gott aufrecht vnd redlich gegen meinen Negſten, vnd daß ich alles was ſich nicht eben gleich ſchicken will, nicht mit Zorn vndt Widerwillen, nicht mit Haß vndt feindſchafft, ſondern mit H. Gedult trage, vndt alſo in Deiner krafft mächtig werde vndt vberwinden möge. Amen.

[21] 4.

Drumb wer hier ohn ſtreitt will leben
Muß verdruß, Naß, Hiz und kaltt
Auch ſonſt Vnfall manigfaltt
Leiden, Schweigen vndt vergeben
Dan nur Patientia
Iſt das einig Mittel da.

L. Crassus wurde von Labieno gefragt, ob er ihm verdrüeßlich wirde ſein wan er Morgens vor tag zu ihm komme? Crassus ſagte, Nein; Labienus verſezte, So wilſtu dich aufwecken laſſen? Nein ſagte Crassus, dan du haſt geſagt du wollſt mir nicht verdrüßlich ſein. AA. 1805.

Ein König ließ auf ſeinen ring ſchreiben, Molestus es, surge Du biſt mir beſchwerlich, ſtehe auf. wan er nun einen wolte fortgehen heißen, zeigete er ihm den ring vnd ließ ihn leſen. AA. 939.

Ein Herr ritte einem andern doch gröſſeren Herrn zu Hoff mit vilen Dinern vndt Pferden, vndt machte ſich etliche tag faſt luſtig: bis der groſſe Herr ihm ein Praesent von einem wohl geſchnittenen Glas bringen ließ, darauff ein Sinnbild ſtunde mit der Vberſchrifft

Ne quid nimis Einer der Diener ſagte, gnädiger Herr, es iſt genug hir turniret, laßt vns fort, Zeit hatt Ehre, als auch geſchahe.

Das iſt ein theil verdrüſes: wan der Menſch vber diſes alles, vber hiz vnd froſt, Näſſe vnd Dürre vnd andere vnfäll vnd vnglückh klagen wolte, ſo hette er ſein leben mit nichts anders zuzubringen, vndt müſte ſich nicht nur mit den Menſchen ſondern auch mit den Elementen herumb ſchmeißen vnd zerbeißen. Dan wer kein Vnfall oder Vnglückh hatt, der iſt kein Menſch.

Der fromme Biſchoff Ambrosius kam einmahl in eine Herberge, da ſich der Würth rühmete daß ihm noch kein Vnglückh begegnet. Vber diſer red erſchrackh der Biſchoff, weil Gott die ienige welche er nicht heimſuchet, auch nicht kennet[1]), gung ſo bald aus dem Haus, bald iſt das Haus eingefallen vndt[2]) alle einwohner erſchlagen. AA 941. Vnfall vnd † iſt die rechte ſchul der Tugend vnd wer da nicht beſſerung lernet[3]), dem iſt nicht zu helffen. AA. 1488.

[21v] Was wir leiden, das leiden wir als eine züchtigung vnd ſtraff oder zur Ehre Gottes vndt vnſerer beſſerung, da vns dan Gott nimmer wird ohne troſt laſſen, wan wir es nur als von Vatters hand annehmen.

Si ergo Dii immortales id voluere nos hanc ærumnam exequi, decet id pati æquo animo, si id facimus levior labor erit. Plautus in Captiv. Nam qui bene patitur vincit.

leve fit quod bene fertur onus

Fortiter malum qui patitur, idem post patitur bonum ut supra

Es heißt: Leid Schweig vnd vertrag
Dein Noth nicht iedem klag

Schweigen] Dan gleichwie der der ſein Haus verrigelt, ſich für den Dieben verwahrt: Alſo mögen auch denienigen welche ihren Mund mit Stilſchweigen verſchlieſſen die feinde vnd laſter ſchwerlich beykommen. AA 2529.

Ein verſtändiger Jüngling befande ſich in Geſellſchafft etlicher falſcher buben vndt Hoffſchranzen, die zur Schelmen Schul gegangen vnd von allerhand mißlichen Händeln redeten zu welchen er ſtill ſchwige: als er aber befragt wurde: ob er als ein thor nichts beyzutragen

---

[1]) Harsdörffer: für Bastard hält.

[2]) hat von M. ausgelassen.

[3]) Harsdörffer: wer solcher Unterricht nicht annimmet.

wüſte, oder ſie ihm als einem feind nicht zu trauen hetten, er antwortet ihnen: die thorheit kan nicht ſchweigen.

Vergeben] Der verſtendige Keyſer Sigismundus ſagte ſeine feinde zu tödten iſt nuzlich, weil die verſtorbenen keine waffen führen. Wem Gott aber ſolches ins Werckh zu ſezen verwehret, der verzeihe ſeinem feind, ſo wird er ſich einen freund machen.[1]) Iſt der feind halsſtarrig vnd hochmütig vndt will nicht ſo wird ihn Gott ſtürzen. AA. 1757.

Gebett.

Herr, Allmächtiger Gott der Du die Menſchen richteſt mit groſſer Gelindigkeit vnd vilem Verſchonen, vnd vns damit lehreſt daß wir auch alſo mit einander leben vnd gern vergeben ſollen. Hilff mir mit Gedult vbertragen alles was mir Menſchliches begegnen kan: vndt daß ich alles Vnglückh mit leiden, alle Verdrießlichkeit mit Schweigen, vndt meine feinde mit verzeihen vberwinden vnd damit begnügen möge daß ich ein glid vnd jünger ſeye Deines lieben Sohnes meines Herren Josu Christi. Amen.

|22| 5.[2])

Alles die Gedult erfindet
ſie hatt aller orten Preis
wie ſie alles durch den fleiß
In der Hoffnung vberwindet
Alles aber dem gebricht
bey dem die Gedult nicht iſt.

Omnia conando docilis solertia vincit. adde ea quæ superius ex Apocal. Joh. quin et Doctrina viri per Patientiam nascitur. Prov. 10. Threnor. 3. Es iſt ein köſtlich Ding einem Mann daß er das Joch in ſeiner Jugend trägt. Daß ein verlaſſener geduldig ſeye, wan ihn etwas vberfället, vndt ſeinen Mund in den Staub ſtecke vnd der Hoffnung erwarte: vnd laſſe ſich auf die Backen ſchlagen, vnd ihm vil ſchmach anlegen. Dan Gedult bringet Erfahrung: Erfahrung bringet Hoffnung. Hoffnung aber laßt nicht zu ſchanden werden. Rom. 5. v. 4. Erfahrung aber iſt wan einer wohl verſucht iſt vnd kan davon reden als einer der dabey geweſen iſt. Hinc

[1]) Hier endet bei Harsdörffer Nr. 1757.
[2]) Am Rand: Patientia vincit omnia.

emblematica ista: Tandem Patientia vincit. Tandem vexata triumphat Patientia vincit omnia. Ideo tu vince ferendo.

Nobile vincendi genus est Patientia, vincit
qui patitur; si vis vincere, disce pati.

Ein Vngedulbiger thut ia närriſch. Prov. 14. Daher volget, wer gedulbig iſt, der iſt weiſe, wer aber vngedulbig iſt der offenbahret ſeine thorheit. ibid. Darumb iſt ein Gedulbiger beſſer, dan ein ſtarcker. Prov. 16. Der ihm allen Gewalt vndt leid anthun laſſet, laßt ſich ſchänden, ſchmähen, heimlich vndt offentlich vervnglimpfen, durchächten, verfolgen, vndt bis auf den todt nachſezen: Er thue nur recht, fürchte Gott, haltte ſich redlich gegen iederman vndt warte des ſeinen: vndt befehle Gott ſeine ſache, vndt warte in Gedult, bis Gott rath vnd hülffe ſchaffet: Er wird mehr ausrichten, als ſeine Verfolger ſelbſten, als andere die Gewalt thun, die ſich ſpreiſſen, wehren, zancken vndt kifen vndt gar nichts leiden wollen: vil wenige dencken, daß ihnen Gott ſolches alles zur Prüfung vnd beſſerung zugeſendet. Magnum ideoque malum est, ferre non posse malum. Bion.[1])

[22v] Et Impatientia malum malo cumulat.

Wir Menſchen können vns noch in der freiheit beſcheidenlich noch in der Dienſtbarkeit gedulbig erweiſen, vnd ſind ſo blöd, daß wir mehrmals lieber einen böſen als zweifelhafftigen[2]) Zuſtand haben wollen. A. Apoph. 845.

Gebett.

Treuer Herr vnd Heiland Jesu Christe, Du haſt vns gelehret daß wer Dein Jünger ſein vnd mit Dir ewig leben wolle der ſoll ſein Joch auf ſich nehmen Dir in ſanfftmuth vndt Gedult nachvolgen. Wie widerſpänſtig iſt meine verderbte Natur, wie ſchwer komt ihr diſe himmliſche lehre vor, wie vngern laßt ſich fleiſch vndt blut in ſeinen ſchranckhen halttten. Ach mein Herr vndt mein Gott nimm von mir alle ſolche hertigkeit vnd bosheit, alle ſolche eigenbildige ſicherheit, vndt gib mir Deine H. Gedult in mein Herz, vndt daß ich mich befliſſe Dir obſchon nicht gleich zu werden, doch in allen tugenden zu volgen in gewiſſer Hoffnung daß Dir mein gehorſam wohlgefällig vndt mir ſelbſt vbrig nutzlich ſein werde. Amen.

[1]) Vgl. Diogenes Laert. Buch IV. unter Bion: Magnum malum esse aiebat, malum ipsum ferre non posse.

[2]) Harsdörffer: zweiffelhafften.

[23] 6.[1])

Vnſer leben iſt mit Stricken
Feinden, Haß vnd Neid beſchwert
Wem dan Gott Gedult beſcheert
Der kan ſich in alles ſchicken.
Vnd iſt Patientia
Aller Handel Mittel da.
e cantiunculis:
Gedult kan alles vberwinden
thut weit für reichthum gan.

Die Exempel des geduldigen Jobes ſind zu leſen cap. 1. v. 2(cap. 2. v. 10. c. 7 v. 2.

Alles was den Menſchen widriges begegnet das iſt von Go zur ſtraff, Buß vndt Beſſerung, oder zur Prob vndt vatterlichen Ver ſuchung Darumb mein Kind verwirff die Zucht des Herren nich vnd ſey nicht vngedultig vber ſeiner ſtraff, dan welchen der Herr lieb den ſtrafft er vndt hat wohlgefallen an ihm, wie der Vatter am Soh proverb. 3 v. 10.

Ein gütiges Herz iſt des leibes leben aber Neid iſt Eiter in de Beinen. Proverb. 14 v. 30.

D. Thomas de Aquino[2]) wurde gefragt, was er thun wol wan ihn einer beleidigte. Antwortet: Was ich thun ſolte, das lehr mich Chriſtus mit Worten vnd ſeinem Exempel: was ich aber thu wirde, das ſtehet allein bey der Gnade Gottes, von welchem alle gut gedanken vnd Wercke, auch die H. Gedult ſelbſten vrſprünglich herkom men. A. A. 385.

Ein Mönch wurde gehönet vnd klagte es ſeinem Apt, der ſagte weiſtu nicht daß dein Kleid ein Kennzeichen der Gedult ſeyn ſoll: we nicht hohn vnd ſpott vertragen kan der iſt diſes kleides nicht werth Das Meer wird nicht trüb von einem ſteinwurf. Ein weiſer welche ſich von einem Schmachwort beleidigt befindet, vnd ſich darob betrübe der hatt einen flachen Grund, wer anderen verziehet dem will Go wider verziehen. AA. 39.

[23v] Alles was dir widerfähret adde Syrach 2 v. 4. 5. 6 Hieher leſe den[3]) Ps. Davids N.B.

[1]) Am Rand: Patientia potest omnia.

[2]) Harsdörffer: de Aquinas (!).

[3]) Die Zahl des Psalms fehlt; der ganze Abschnitt macht schon durch seine äussere Form einen unfertigen Eindruck.

Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim.
Sæpe tulit lassis succus amarus opem.

Ovid 3. Amor. El. 10. Non enim præcepta hæc legere sufficit, sed et gustanda sunt, si succo frui et virtute cupis. Scire enim tuum nihil est, nisi cui Patientia præstat. Optime Galli: Patience passe science et met en paix la conscience.

Gebett.

Mein Herr vndt Heiland Jesu Christe, so eine hochnötige Tugend als die Gedult ist in vnserem ganzen leben; so wenig ist sie doch zu erlangen, wan der Mensch in sicherheit vnd ohne † dahien lebet. Derohalben daß es mit vns Menschen nicht gar aus werde, so schickestu ihnen ieweilen ein † zu dadurch sie aufgemundert würden, wie die soldaten vnd sich ins gewehr stellen, damit wan der feind herkomme sie ihme widerstand thun mögen: diese gewehr ist die H. Gedult; wir sind von Natur blos an leibes vnd Seelen gaben, der leidige Raub des Höllischen feindes: Ach so mache Du mich bewehrt durch Deine Göttliche Genade, durch[1] welche wir nichts vermögen vndt helffe, daß ich allen meinen widrigen in Dir vnd durch Deine Krafft in Heiliger Gedult widerstand thun möge. Amen.

[24]

1.[2]

Bistu iez ein Kind gebohren
Mit dir kommet Creutz vndt Noth:
Weh vndt weinen bis zum todt:
Offt gepocht erschröckt verschworen,
Vnd ist Patientia
Nur das einig Mittel da.

Ô Ihr armeste Creaturen Gottes was must ihr in eueren vnschuldigen Jahren leiden vndt ausstehen von denen die eüch so vbel warten!

Wie das Wesen, der wachsthum vnd die erste Gestalt des Menschen im Mutterleibe geschehe, genähret, in finsterer Gefängnus eingeschlossen, mit Arbeit vnd vilem Vngemach getragen vndt bis zur Zeit der geburth auffgehalten; auch hernach mit angstbarkeit geboren werde, das ist kaum zu schreiben: vndt können die in der

[1] Offenbar verschrieben, wahrscheinlich für: ohne.

[2] Mit dieser Strophe beginnt der ausführende Teil der Patientia. Am Rand: Infantium Lectio prima

Arzney hocherfahrene Doctores etwas mehr Bericht davon ertheilen als iemand anderer.

Gleich nach der Geburth fanget das herrliche Leben an mit schreyen vnd weinen, mit ach vndt weh, mit schmerzen vndt klagen, mit binden vndt baden, mit wischen vndt waschen, mit heben vndt legen, mit wagen vnd tragen, mit pochen vnd poldern, mit schröcken vndt ängsten mit verwünschen vndt schwören.

Will es essen so gibt man ihm trincken: will es trincken so stopfft man ihm eine schüppe brey in den hals daß es darüber erwürgen möchte.

Solch, Vngemach nimmt mit den tagen ie mehr zu: vndt muß das arme kind, weil es seine Noth nicht klagen, den Gewalt der Mägte nicht sagen kann, leiden, welches einem starcken erwachsenen Menschen zu leiden vnmüglich were. Will nicht sagen, was sie offt von den vnartigen Säugammen vberstehen vndt dulden müssen, davon ein ganzes buch zu schreiben; vnd ist vnder allen thieren kein Ellenderes als der arme Mensch, der offt von seiner Mutter ab zu einer garstigen Säugammen (dan die redliche seind zu loben) verstossen wirdt, welches kein pferd, keine kuhe, kein vieh wie wild es sonsten ist, könte vber seine Natur bringen. So nun die Zeit ausser der wiegen komt, muß es vnder der Ruthen täglicher straffe leben: mancherley Vnfall vnd krankheiten vbertragen, vndt solche lectiones hersagen die einem Man vnmüglich weren.

[24v] Wiewohl nun bey deutschen vnd welschen ein wahres sprichwort ist

Es ist keines so arm
Es trägt ein kind auf dem Arm

nicht da weniger so ist auch auf Erden kein freundlicher Namen zu erdencken als Vatter sein vnd Kinder heissen, wie DL. sagt sunt vinculum amoris liberi firmissimum.[1] Derowegen nicht allein die

[1] Durch ein Verweisungszeichen wird am Rand angedeutet, dass zwei Citate hier eingeschaltet werden sollen: 1) aus Cicero de officiis I, 4 von „ut commune omnium animantium est coniunctionis appetitus" bis „quae procreata sunt": 2) aus Cic. de finib. IV, 7: „Natura tributum est, ut ii, qui procreati sunt, a procreatoribus amentur." Dann soll vor das griechische Citat folgende Stelle aus den Hieroglyphica Joannis Pierii Valeriani lib. 31. p. 282 gesetzt werden: Paternam in filios educandi diligentiam eamque accuratissimam exprimere si vellent veteres, piscem glanim pingere instituerant. Ova

Mutter ſondern auch der Vatter verbunden zuzuſehen, wie ihre Kinder in den jüngſten Jahren erzogen werden, damit ſie nicht durch untrewes gottloſes Geſinde am Leibe zu ſchanden gehen: vndt daß ſie mit groſſem Chriſtlichem Ernſt vnd eyffer gebogen vnd gezogen werden: das Herz wird doch nicht liegen.

Sit licet in natos facies austera parentum
Blanda tamen semper mens est et amica voluntas.
Mantuan.[1])

Rex Ptolomeus Philadelphus inter quaestiones alias et hanc uni ex LXXII interpretibus proponebat olim τίς ἔστιν ἀμέλεια μεγίστη; quae est Negligentia maxima? Respondet ille ex tempore εἰ τέκνων ἄφροντις τις ᾖ: εἰ μὴ καλὰ πάντα τρόπον ἀγάγῃ si quis liberorum suorum curam non habeat, nec omni modo educet. At plurimi sunt nostro tempore patres familiàs qui hac negligentia valde laborent: His agri sui, aut voluptates intempestivae aut equi aut etiam sues magis curae sunt quam suorum liberorum recta educatio. Martinus Crusius[2]) orat. de offic. Parentum.

Gebett.

Allmächtiger Gott, Du haſt durch Deine göttliche Ordnung mich in den H. Eheſtand beruffen. Gib daß ich diſe ſtunde die ſchue der Büberey vnd Eitelkeit ausziehe, vnd laſſe alles was mir in vorigen Jahren gefallen hat, daß ich aber iezo alſo lebe, wie es Dir gefällig iſt, vnd wie mich Dein H. Wort lehret, daß ich meinem Weib getreu ſeye, daß ich mein Hausweſen wohl führe, den meinigen wohl fürſtehe vnd ſie mit Ehren ernehre. Inſonderheit gib, daß ich Meine Kinder die Du mir als einen Himmliſchen Segen beſcheret, ſo in acht nehme

enim is, quae fœmina destituerit, perseveranti custodia tutatur ad quadragesimum et quinquagesimum usque diem, ab iis denique non abscedit, donec ita coalescat suboles, ut ab reliquorum piscium iniuria se tueri valeat". In der Ausgabe der Hieroglyphica Cöln 1631 findet sich diese Stelle Buch 30. Cap. 33. S. 364.

[1]) Die Verse sind aus den Sententiosa dicta Baptistæ Mantuani „Pretarum omnium principis". In der Ausgabe von 1512 beginnt der 2. Vers: Aequa tamen. Die Ueberschrift lautet: Animus patris in natos. Von Mantuanus (1448—1516) sind auch „De patientia libri III" verfasst.

[2]) Aus einer akademischen Rede des Tübinger Gräcisten Martin Crusius (1526—1607).

vnd verſorge, damit ſie von vnfreundlichen Dienſtbotten nicht am leib gehönet vnd geſchändet, vil weniger aber der Seele nach verſäumt werden, ſondern daß ich in allem alſo handle als ein treuer Haushaltter Gottes, Dir zu lob vndt Preis Ewig. Amen.

[25] 2.[1])

Luz, du biſt von fünfft halb Jahren
Muſt doch ſchon ein waiſe ſeyn
Durch den todt der Mutter dein:
Ach was wirſtu Creuz erfahren
vnd wird Patientia
ſeyn das beſte Mittel da.

Luz] De abbrevitatione nominum varii varia juxta usum cuique regioni receptum: veluti hic Luz pro Ludwig Ludovicus, Friz pro Friderich Fridericus, Lenz Laurentius, septentrionatiores plus et ad risum nonnunquam detorquent Nomina, circa Francofurtum et in Hassia obtinent veluti Reiz Henn, Lars, Möbs.

Verum de nominibus Germanorum ut quædam innuam, Dominus Philippus Caesius, qui alias multa, et non raro optima de Lingua Germanica, æque laudanda ac æstimanda scripsit[2]):

[1]) Am Rand: Pueritia prima. Crucis Primordia nostræ.

[2]) Die Ansicht Zesens, welche M. hier bekämpft, ist in einem unpaginierten Anhang zum „Deutschen Helicon“ (Wittenberg 1641) ausgesprochen. Zesen hat diese Abhandlung überschrieben: Ob man die Eigen Nahmen der Götter und Göttinnen als Jupiter, Venus u. dgl. könne deutſch geben? Er nennt vier deutsche Frauennamen, die noch gebraucht würden; der vierte, den M. in seinem Citat fortgelassen hat, ist: Tugendreich. M. hat sich auch hier nicht genau an den Wortlaut der citierten Schrift gehalten. — Sein Bestreben, deutschen Vornamen möglichst allgemeine Anerkennung in Deutschland zu verschaffen, ist aus der „Insomnis Cura“ (Kap. X S. 108 der ersten Ausgabe) bekannt. Es entspricht seiner Vorliebe für den Elsass, dass er die gute alte Sitte dort auch in der Namengebung bewahrt glaubt. Abgesehen davon, dass manche Namen in seinem Verzeichnis, wie Rosina, keinen Anspruch auf deutsche Herkunft haben, erscheint es mindestens zweifelhaft, ob wirklich alle von ihm aufgeführten Frauennamen zu den gebräuchlichen gehörten. — Den „Tractatus de nominibus Germanorum“, welchen er hier verspricht, hat er schon in der „Insomnis Cura“ mit den Worten angezeigt: davon ich anderwerts in

Is in Heliconis sui partis I. fine haec movet et quærit: Warumb die Teutſche nicht vnſerer eigenen ſprache Namen gebrauchen, ſondern vil mehr bald von den Grichen bald von den Lateinern, bald von Hebräern, inſonderheit der Weiber Namen entlehnet ꝛc. et subiungit Dan wie ich befinde in vnſerer Mutterſprach noch zur Zeit (was die weiblichen anlanget) nicht mehr dan drey rechte deutſche Weiber Namen, als Adelheit, Erdmuth, Hedwig vndt doch ſelten gefunden werden.

verum quam toto quasi cœlo vir egregie doctus hic erret et impingat sua ego venia in tractatu de Nominibus Germanorum clarius docebo. Et dolendum certe est, in herba interiisse librum onomathecam appellatum consummatissimi viri Marquardi Freheri, ut in chartis suis (ad) clarissimum Doctorem Casparum Simonis scripto conquestum legi. Lector æquus judicet ex his quæ inter scribendum maximam partem ex Argentina occurrunt:

Adelbirg, Adelgund, Adeltraut, Amelbirg.
Bertha, Braunetha, Braunhild.
Demuth, Dietheil, Dietburg, Dietmund, Diethwind, Drautheil, Dreylig.
Ehrnhuld, Einbeth, Engel, Engelbirg, Engelmund, Engeltraut.
Frauenheil, Freygund, Fridegund, Frohn.
Gutbirg, Gutheil, Gutmut, Guttraut, Geisel, Gutziga, Gebhuld, Gerdtraut, Guta, Gothina, Groshuld, Grimhild.

der alten Teutſchen Namenbuch ſagen werde. Auch in Chorions „Der teutſchen Sprach ehrenkranz“ (1644) ist, wie Erich Schmidt in der Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. 23 S. 78 mitteilt, die Erwartung ausgesprochen, dass „H. M. M. in seim Teutschen Namenbuch verhoffentlich“ das von Chorion angelegte alphabetische Verzeichnis deutscher Vornamen vervollständigen werde. M's Schrift ist entweder nicht zu stande gekommen oder wie sein „Strassburgisches Kleinod“ (vgl. Ins. Cura Kap. 26 S. 192) verloren gegangen. In seiner Bearbeitung der Gumpelsheimer'schen Schrift de exercitiis academicorum (1652 S. 117) spricht er bei einem ähnlichen Anlass nur von seinem „Sprachverderber“.

[1]) Ueber Marquard Frehers germanistische Arbeiten vgl. Raumers Geschichte der german. Philologie S. 50 ff. Sein früher Tod — er starb 1614, noch nicht 50 Jahre alt — verhinderte den Abschluss seines etymologischen Wörterbuchs und der von M. erwähnten „Onomatheca“. Morhof sagt: „Nostro ævo Marquardus Freherus . . . meditatus est ὀνομαθήκην seu de Nominibus propriis Alemannorum. Verum nihil horum in lucem prodiit. Polyhist. Tom I. lib. 4 Cap. 4. 8.

Hedwig, Helmgut, Henna.
Irmdraut, Irmegard, Irmegund.
Kunimunda, Kunigund, Kunila, Küne.
Leutbirg, Leutgard, Leuthold, Lieba, Lintwind, Leutwigis.
Machtild, Manhuldis (a Saincte Manhould).
Radegund, Rathbirg, Reichardis, Reichhild, Rosina, Rumhild, Rutraut.
Schoenheit, Schwanhild, Sinprecht, Sinburg, Sinntheil.
Teursmund, Thorsmut, Thutgut, Trostmund, Tuta.
Vta, Vthild.
Walpirg, Weibsehr, Weichmund, Willa, Wiltraut, Wulffhild.

[25v] Sed cui omnia hæc usui? O quam multum refert in quæ quisque tempora incideit: et id quod Patrum ætate summorum gratiam atque benevolentiam conciliaverat, nunc pagina, ut aiunt versa, contemtum atque despectum adfert: Mali, auari, parum fidi dominantur, amor sui crevit, boni mores et cum his bonæ literæ occasum minantur: nec mirum est, ex Romanorum ruina id habemus, declinante linguæ patriæ cultu declinare Imperia. Invocandi Divi Rudolphi Cineres, ut is spiritu suo sua in carne ad restaurandam Patriæ Maiestatem resurgat. Olim vero non sic. Scite Marcus Aurelius Horolog. Princ.[1]) lib. 3. Cap. 3.: „Roma Genitrix nostra non tantum beneficia quibus affecta esset insignia; sed verba etiam sive dicta sive scripta essent, egregie remunerari gloriosum sibi semper duxit." adde Guazo de civili Convers. lib. 2. p. 200.[2])

[1]) Es ist Guevaras berühmter Roman: El Relox de principes o Marco Aurelio (1529). M. citiert das ungemein beliebt gewesene Buch nicht nach der deutschen Bearbeitung des Aegidius Albertinus, sondern nach der lateinischen Ausgabe von Johannes Wanckel: Horologium Principis sive de vita M. Aurelii Imp. Libri III (1632 sexta editio). M. griff die Schlussworte aus der — oft nachgebildeten — Rede des deutschen Bauers vor dem römischen Senat heraus. Die Rede, welche Guevara den Bauer halten lässt, beginnt zwar Kap. 3. lib. III, der von M. absichtlich geänderte Schlusssatz steht aber erst am Ende des 5. Kapitels. Ueber die Rede und ihre Nachbildungen in der französischen und spanischen Litteratur vgl. Ticknor Bd. I S. 422 Anm. 2.

[2]) Da es verschiedene Ausgaben von Stefano Guazzos „De civili conversatione libri IV" gibt, musste durch Vergleichung des Inhalts von S. 200 lib. II in den einzelnen Drucken festgestellt werden, welche

Durch den Todt] En ea plenius e threnis, historia n. ipsa et nimis longa foret et intempestiva satis. Ad supra nominatum filium meum

So weyn' vnd ſeüffze Nun, daß es muß Gott erbarmen
Du vnſeeliges Kind, vnd ich betrübter Mann
Ach wohl wer folgen kömt in diſem Todtesbann
Ich an Meines Weibes ſeitt, du in deiner Mutter Armen.
Doch weil der Weiſe Gott Zeit, ort vnd weiſ geſezet
Der es in ſeinem Rath ſo vnd ſo haben will
ſo müſſen ich vnd du gedultig halten ſtill
bis, wan es ihm gefalt, ſich leib vndt Seele lezet
Als dan wirſtu vndt ich das liebſte wider ſchauen
Du Kind die Mutter dein, ich Man das Weibe Mein
Gott ſelbſt das högſte Gut wird vnſer Wohnung ſeyn
Vnd aus Vnſterblichkeit Leib Leben Liebe bauwen.

Creuz erfahren] Anno X iam discunt homines de cruce cogitare, sentire et in Patientiæ studio exerceri, me dictus litera X S. Crucis in Anno V sese insinuat, et huius te in adultioribus annis quondam memorem fore, vel cum haec ipsa legeris non dubitabo. Sed en tuae aetati tuisque moribus et ingenio preces convenientes quibus deuote sæpius atque decenter dictis Deum adversitates tuas mitigantem propitiumque habebis per Christum Jesum.

Gebett.[1]

[26] 3.[2]

Haſt ein Vatter der faſt ſtraffet
Ein Stieff Mutter die dir flucht
Ein Præceptor der verrucht
Der zu deinen Laſtern ſchlaffet

Stelle aus Guazzos Schrift M. auf das Citat aus Guevara folgen lassen wollte. Es ist zweifellos die folgende: Semper me huius fuisse sententiae: Quod quilibet patriae suae lingua uti debeat: qua si quis se abdicat, ut aliam addiscat, nihil aliud meretur, quam ii, qui suam ipsorum patriam negant et improbant. (Ausg. von 1598. Ambergae.)

[1]) Das Gebet fehlt; ein Verweisungszeichen deutet darauf hin, dass M. es auf einen Separatbogen schreiben wollte.

[2]) Am Rand: Parentum et præcept. Cura.

Volg, bett, Patientia
gibt dir ſchon ein Mittel da.

Nihil nobis Floril. Lang p. 452.[1]) 6 §. ult.

Vatter] Parentum erga liberos officia.

1) liberos recte educare. Exempla Jacob, Joseph, Genes. 33 et 48.

2) liberos diligere Jacob. Gen. 24. David 2. Sam. 2. Tobias et uxor. cap. 5.

3) pietatem eos docere. Exod. 12 et 13. Deut. 4 et 6. 20, 21 et 32. Josua 4. Ψ 78. Esa. 38. Joel 1. Ephes. 6. Exempla David, 2. Paral. 28. Mater Samuelis Proverb. 31. Tobias 1. et 4. et 14.

4) eos corrigere et peccata eorum arguere 1. Sam. 3. Prov. 13 et 23 et 29. Hebr. 12. Exemplum Jacob Gen. 34.

5) in eis corrigendis et arguendis moderatione uti. Eph. 6. Coloss. 3.

6) orare pro liberorum felicitate et peccatis amoliendis. Exempla David 2. Sam. 12. 1. Paral. 29. Job. 1.

7) tradere liberis facultates. Exempla Abrah. Gen. 24 et 25. Josaphat 2. Paral. 21.

8) Illis prospicere de matrimonio. Exempla Abraham Gen. 24. Agar. 21. Isaac. 28. Hemor. 34. Judas 38. Manue et vxor. Judic. 14.

De singulis suo loco.

Wer ſein Kind nicht zu allem guten ziehet, der iſt gleich einem der Holtz zutragt ſein Haus zu verbrennen, und ſamlet ihm ſelbſten das gericht auf ſeinen kopff. Ein Vatter kan kein unvatterlichere that an ſeinen kindern begehen, als wan er der ruthen ſchonet. Haſtu kinder, ſo ziehe ſie und beüge ihnen den Hals von Jugend auf. Syr. 7. Dan ein ungezogener Sohn iſt ſeinem Vatter eine Vnehre. Syr. 22. Wer ſein Kind lieb hat der hält es ſtets under der ruthen,

[1]) In der mir vorliegenden Ausgabe des Florilegium magnum von Joseph Lang (Lugduni 1659) wird S. 452 das Verhältnis Christi zu Gott Vater und der Jungfrau Maria erörtert. Da M. in den Erläuterungen zu Strophe 3 die Pflichten der Eltern bespricht, wollte er vielleicht durch obige Bemerkung eine analoge Behandlung desselben Themas auf religiösem Gebiet als unpassend zurückweisen.

daß er hernach freüde an ihm erlebe. Syr. 30. Scherze nicht mit ihm, laß ihm seinen willen nicht in der Jugend, laß ihn nicht müssig gehen, daß du nicht vor ihm zu schanden werdest.

Stiefmutter] De novercarum odio multa alibi legantur, quae hic perscribere supersedeo. Menandri illud est: δεινότερον οὐδὲν ἄλλο μητρυιᾶς κακόν.[1] Gravius nihil aliud noverca malum. Germanorum rhytmus:

Stieffmutter ist ein harte ruth
sie thut den kindern selten gut
Wiltu dan sein ihr liebes kind
Ach mit Gedult sie vberwind

[26'] Dan welcher ein Stiefmutter hatt
Der findt gar selten vil genad
will auch der vatter haben ruh
So muß er thun die Augen zu.

charior injusta est ut mater blanda noverca
gratior est salso sic quoque terra freto.

Confer egregium Francisci Petrarchae Dialogum 42 de noverca. Quamvis et bonas et vere maternas reperiri, vel te Teste, candidissime mi Wolfframe[2]) certum est, nosti adhuc solennes istos in planctu meo versus:

Vnd du mein liebes Kind hast widerumb verlohren
die Mutter die dir Gott zur Mutter auserkohren ꝛc.
vil wissen offt vnd vil von Stiefmüttern zu klagen
von ihrer falschheit, List, vntreu, troz, grausamkeit
Treu, Lieb, Zucht, freundlichkeit, vorsorg, gutthätigkeit
Dis vnd sonst andres nichts weistu von ihr zu sagen.

[1]) M. hat das Citat aus Menander Sentent. sing. 127, seine lateinische Uebersetzung sowie den folgenden Hinweis auf den 42. Dialog des Petrarca aus Langs Florilegium S. 1958 entnommen. Diese Sammlung, welche er häufig und nicht nur für die „Patientia" benutzt hat, enthält namentlich unter den Artikeln Patientia, Liberi, Noverca, Parentes, Studium etc. viele von ihm verwendete Citate; auch die gleichen, nicht immer richtigen Verweisungszahlen finden sich bei Lang.

[2]) Ueber Wolffram vgl. Kap. VII.

Ein Praeceptor] Praeceptorum officium esse, virtutes rite docere, vitia decenter castigare et ingenia discipulorum nullo omnino modo negligere nemo est qui nesciat. Quam insulse quam impie non pauci hic agant, aetas haec nostra et Dominatus ipsi non raro deplorant. Ex antiquitatis schola viri probi dictum est: non minus est negligere scholarem quam corrumpere virginem. Spinosa res est de hac materia, quam tamen plures ante annos concepi, iam scribere. Ea est enim huius temporis infelicitas ut quamvis bona intentione loquaris atque sentias, sexcentos tamen dicas tibi scribant qui inimici et hostes clam palam esse volunt: ita namque optima quoque suis moribus aptant, suae ambitioni servire cogunt; nihil namque tam probe aut provide dicitur quod malignum ingenium vellicare non possit. Sufficiat unicum Diogenis exemplum. Is puerum conspiciens indecore se gerentem, et indigna conditioni suae perpetrantem pædagogum illius baculo percussit, dicens: cur sic instituis? Aphthonius et Priscianus.[1])

Gebett.

Ach mein treuer Heyland Jesu Christe: weil Du selbst in Deinem H. Evangelio gesagt hast, laßt die Kindlein zu mir kommen: So komme ich auf Dein wort, ich armes einfaltiges kind, vnd bitte Dich weil die welt so gar voll arger vnd Gottloser Menschen ist; behüte mich daß ich durch böse Gesellschafft nicht gereizet oder verführet werde; sondern daß ich meine Eltern förchte, sie liebe vnd ehre, meinem Praeceptori volge vnd gehorsam seye. Sende mir Deine H. Engel daß sie mich behüten auf allen meinen wegen, damit ich wider alle Begernus der welt erhaltten, in meinem ganzen leben Dir dienen vnd wohlgefallen möge. Amen.

[27] 4.[2])

Hatt dein Vatter dich geschlagen
Ist dir hart, wan er entrüst?

[1]) In der lateinischen Uebersetzung der Progymnasmata des Aphthonius von R. Agricola und Johannes Mar. Cataneus (Frankfurt 1642) S. 41 findet sich obige Erzählung — nur etwas ausführlicher — wiedergegeben. S. 51 stehen die Parallelstellen aus den Apophthegmata des Erasmus und aus Priscianus.

[2]) Am Rand: Patris Ira.

Denck das er dein Vatter iſt
Hüte dich es ſonſt zu klagen.
Dan nur patientia
Iſt das beſte Mittel da.

Mein Kind. Wer ſeinen Vatter ehret, des Sünde wird Gott nicht ſtraffen. Wer ſeinen Vatter ehret der wird deſto länger leben. Syr. 3. Pflege deines Vatters im Alter. Ehre deinen Vatter von ganzem Herzen. Cap. 7. Vergiß nicht deines Vatters vnd deiner Mutter lehr. Cap. 23. Syrach.

Vndt du Vatter. Beuge deinem Sohn den Hals weil er noch jung iſt: Bleue ihm den Rücken, weil er noch klein iſt, auf daß er nicht halsſtarrich vnd dir vngehorſam werde.

NB.[1])

Den zarten Baumen ſoll man aufrichten, anbinden, beſchneiden vnd wan er ſich auf eine ſeitte neiget, ſo muß man ihn auf die andere zwingen, iedoch alſo, daß er nicht breche. Gleichen falls muß man der Jugend pflegen, ſie mit guten Exemplen, gelinden vnd harten worten anhaltten, daß ſie gute früchte der tugend herfürbringen. Plutarch.

Educationem plurimum posse, eaque ingenia corrigi distorquerique solere Lycurgus suis civibus eleganti spectaculo comprobavit apud Plut. Educatio enim atque disciplina mores faciunt, et id unusquisque sapit qui doctus est. Faciles ad utramque viam puerorum animos natura gignit, ut qualem ducem nacti sunt vel ad honestatem vel ad turpitudinem non admodum repugnantes sequuntur. Prodest plurimum bona natura; sed tum maxime cum ad honesta educatione flectitur. In solo fœcundo plus cultor saepe quam ipsa per se agri bonitas efficit. Hippol. a Coll. in Palatino suo circa princip.[2])

---

[1]) Zu dem N.B. ist am Rande bemerkt: „fac initium ex secret. teutſch part. 2 p. 223". Es ist wohl der 1659 erschienene zweite Teil des Hardörfferschen Teutschen Secretarius gemeint. Das Buch scheint sehr selten geworden zu sein; ich habe die Stelle bei Harsdörffer deshalb nicht einsehen können.

[2]) Mit geringen stilistischen Abänderungen und mit Auslassung einiger Sätze hat M. den ganzen Passus von Educatio bis efficit aus dem „Palatinus sive Aulicus" des Hippolytus a Collibus (1561—1612)

Gleichwie aber Eltern in Beſtraffung der Kinder ſich im Zorn Chriſtlich vnd weislich verhaltten vnd den Kindern ia nicht fluchen ſollen; wie die Exempel in H. Schrifft vnd Promptuario Exemplorum häufig zu leſen, alſo vnd vilmehr ſollen ſie neben den Præceptoribus vorkommen, verhüten vnd verwehren, daß die kinder ſelbſten nicht fluchen lernen, daraus manches Herzeleid entſtehet.

St. Gregorius N. B. adde totum Exemplum promt. Exempl. II. part. p. 115.[1])

[27v] Hinc recte concludit Mambrinus Rosaeus de principum institutione c. 13. maiorem poenam pater meretur connivendo, quam filius delinquendo.[2])

De liberorum erga parentes ira commotos submissione Adolescens quidam, referente ex Aeliano Erasmo, postquam Zenonem aliquamdiu audiverat, domum reversus a patre rogatus quod tandem operæ pretium fecisset in Philosophiæ studio? ostendam, inquit: cum vero nihil diceret aliud, pater iracundus, existimans impendium periisse, cœpit flagris cædere filium. Eam parentis sævitiam adolescens æquissimo animo tulit; ac rursus efflagitante patre, ut aliquod specimen profectus ederet, exspectanti egregium aliquod sophisma: hoc inquit e Philosophia fructus retuli, ut Patris iram possim commode perpeti. — Simile huius clarissimus Zinegrefius Apoph. Germ. II. lit. M. M. H.[3])

S. 12 u. 13 der Hanauer Ausgabe (1595) entnommen. — Am Rand: „Hinc Seneca in Epist. XII: Jam non admiror, inquit, si omnia nos a prima pueritia mala sequantur: inter execrationes parentum crevimus etc.“ An der angegebenen Stelle findet sich das Citat nicht.

[1]) Welches der verschiedenen Promptuarien Moscherosch gemeint hat, kann ich nicht angeben.

[2]) Wie aus Citaten in A ersichtlich ist, benutzte M. die lateinische Uebersetzung der „Institutione del Principe Christiano“ des Mambrino di Roseo, welche 1608 von dem schlesischen Edelmann Adam von Stang auf Stonsdorff in Strassburg herausgegeben wurde. Dort findet sich Seite 107 obige Stelle.

[3]) In der Ausgabe der Zinegref'schen Apophthegmata von 1639 stehen S. 63 unter den Buchstaben M. M. H. den Initialen Moscheroschs einige Beispiele, die Zinegref von einem Anonymus mitgetheilt wurden. Doch lässt sich keines als „simile“ des obigen bezeichnen. S. 53 wird von einem Kind erzählt, das „je zorniger der Vater sich stellte, je mehr zu ihm liefe“, und daraus die Nutzanwendung gezogen,

Dahero der weiſe Socrates von ſeinen Discipulis vor allem drey ding erforderte 1. daß ſie fleiſſ vnd Ernſt hetten. 2. daß ſie züchtig vnd ſchamhafftig. 3. Sittſam, Bedächtig im reden. Max. serm. 41. Multo minus vero liberis parentum iram et castigationes paternas evulgare aliis parentumque existimationem proscindere permissum ex Naturæ æquitate et respectu etiam præceptis humanis æque ac Divinis.

Ne glorieris in contumelia patris tui, non est enim ibi gloria, sed confusio; gloria enim hominis ex honore patris est, et dedecus filii pater sine honore. Eccles. 3.

Gebett.

Ich dancke Dir Allmächtiger Herr vnd Gott daß Du mich von chriſtlichen Eltern laſt geboren werden vndt zu Deinem Kind in Jesu Christo angenommen. Gib daß ich mich des Bundes meiner H. Tauf alle Zeit erinnere, Dich fürchte als meinen Gott, meine Eltern ehre vnd liebe an Deiner Statt vndt ihnen zu gut haltte, wan ſie die böſe Natur in mir durch die Zucht, welche jungen leütten von nöthen iſt, verbeſſern vnd mich zum guten vnderweiſen laſſen, ſondern vilmehr daß ich ihnen gern volge, der tugendt mich befleiſſe, die Laſter vnd böſe Geſellſchafft haſſe: vndt zunehme an Weisheit Alter vnd Genade bey Dir Mein Gott vndt allen Menſchen durch Jesum Christum vnſern Herrn. Amen.

[28]

5.

Zehen Jahr zur Schule führen,
In das erſte † komſtu:
All zehn Jahr ein † dazu
bis wir uns im † verliehren.
Doch iſt Patientia
Jedem † ein Mittel da.

Generalissima haec stropha est, et totius vitæ humanæ eiusque miseriarum speculum et compendium.

Im fünfften Jahr fanget die Schullehr an bey den Chriſtkindern, das iſt V, ein halbes Creuz, da er wegen Vnachtſamkeit der Jugend der Züchtigung noch wenig achtet. Im zehenden Jahr wird es ein ganz Creuz, vndt komt die ruth, die Beütſche vnd erinnern die Jugend

man solle sich auch von dem himmlischen Vater, wenn er uns züchtige, nicht abwenden. Vielleicht rührt auch diese Erzählung von M. her

immerfort des Joches vnder welchem sie leben müssen. Wie nun das alter zunimt, vndt alle zehen Jahr ein Creüz mehr wird: als von dem zehenden Jahr bis zum zwanzigsten, kommen so vil mehr sorgen, angst gefahr vnd vnglückh dazu bis in das dreyssigste Jahr, da das Creuz dreyfach, vndt zu den vorigen sorgen Mühe vnd arbeit die Weib- vnd Hausiorge alle beschwerden desto gröser macht: als im 40ten jahr die sorg der aufferziehung der Kinder, vndt Samblung der Nahrung vmb noch ein Creuz vermehret: im funffzigsten Jahr die Staaths vndt Ehrenämpter verhenrathung der Kinder schnizen[1]) noch ein Creüz dazu, daß ein ieder verständige Christ leicht erkennen kan wie gar nichts in diisem Leben als † zu hoffen, auch weder rast noch ruh bis im sechszigsten die sechs Creüze vns den weg der Weltt bahnen vndt mit Creüzkraut so bestrewen: Alle jahr ein Creüz dazu bis der todt allen †† ein Ende macht vnd wir vns im Creüz verliehren. Per Aspera ad Astra. Per Crucem ad Lucem. Ubi crux, ibi lux, ubi tentatio ibi oratio. Taulerus.

Mihi certe à puero hoc solenne erat symbolum.
Creüz vnd leid, ist mein Sommer vnd winterkleid,

Aber hie heisset es bey den Christen, wie bey den rechten Juristen crescentibus delictis crescunt et poenae. vndt was wir Menschen leiden, das leiden wir billich als Menschen, die es mit ihren Sünden als eine straff oder züchtigung verschulden. vndt leiden es als Christen wegen der Ehre Gottes.

Was aber für Iudicia vndt Vrtheil der Menschen vber denienigen ergehen, welchem Got: seine Creüz empfindlicher aufleget als anderen, das gibt die Erfahrung, vndt schließen Welttkinder dahienaus, der muß gewiß ein böser Mensch geweien seyn, sonst were er nicht in solch Ellend gekommen. Dazu aber werden alle Heilige ganz Nein sagen.

[28v] Damit aber auch Christliche Eltern ihrer heranwachsenden Jugendt die Creüzbahn desto baß versicheren mögen so haben sie insonderheit bey diien Belials Jahren vide 4.[2])

[1]) Ursprünglich: machen.

[2]) Fol. 52 findet sich dasselbe Verweisungszeichen und folgende Fortführung des obigen Satzes: „Da haben dan christliche Elttern bey Belials Jahren mit H. Gebett sich wohl fürzusehen vndt ihre Kinder schule zu führen daß sie die Seeligkeit nicht verscherzen. In Christus nicht ins Teuffels Schul. Dan wie in des Herrn Christus Schul ist

De hac vero materia plenius in tractatu meo Aller Christen Creützgang.

Gebett.

Herr Jesu Christe, Du bis mein Heyland, vndt der Heyland aller Weltt, Du haſt das Creüz für vnſere Sünde getragen vndt es vns zur Nachfolge treulich befohlen. Doch mein Herr vnd mein Gott, ſiehe ich bin ein junger Menſch vndt gehe in das zehende Jahr, vnd mit diſem Jahr in das Erſte Creuz vndt fort alle zehen Jahr ein Creüz mehr bis ich vnder der Welt Creüzlaſt werde erligen vndt ſterben müſſen. Ach mein Herr rüſte mich aus mit H. Gedult daß ich alles was mir zu leiden ſein wirdt in Demuth vbertrage, auch mich nicht ergere wan es anderen leütten beſſer oder vbeler gehe. Mein Herr Jesu Du biſt ja durch † vnd leiden, durch ſpott vnd verachtung zu Deiner Herrlichkeit eingegangen: Gib daß ich Dich in allen trübſalen kindgehorſamlich liebe, mich des Creüzes rühme als Dein Jünger, vndt mit frölicher Gedult Dir zum Ewigen leben nachfolge. Amen.

[29] 6.[1])

Biſtu ein Penal geworden
vnd muſt leiden Pein vnd Plag
von Schoriſten alle Tag

leben vndt Seeligkeit alſo ſeind auch ſolche Praeceptores vndt Praecepta darinnen, die den vorgeſetzten Zweckh erlangen, als Chriſtliche Liebe, gehorſam Trewe, Gerechtigkeit, freundlichkeit, friede, Einigkeit, Demütigkeit, Sanfftmütigkeit. Diengegen lehrt des Teuffels ſchul nichts als Lügen, Betrügen, Bosheit, Abgötterey, Vneinigkeit, Stoltz, Hochmuth, Ehrgeiz, Zorn, Daß, Neid, feindſchafft, Rachgierd, Verfolgung, falſchheit, Blutgierigkeit, diebſtahl, liſt, trug, griffe, ränke, verläumbdung, afterreden, des vbels nachreden, verkehren, verträhen, zu ärgſten deuten, vnverſönlichkeit, vnnöthige process, verfälſchung, ſchänden, ſchmähen, läſterung, zanckh, zwietracht, verrätherey, Heücheley, gleißnerey, zoll .... [unleserlich], landdieberey, argeliſt, gefehrde Abfall, wider abfall vnd wider abfall: welche alle in des Teuffels ſchul gelehret werden vndt in die Helle vnd verdammus führen; wie in dem deutſchen Convelt negſtens [dieses Wort wieder ausgestrichen] mit mehreren ſoll dargethan werden." Der letzte Satz bezieht sich wohl auf eine von M. geplante deutsche Bearbeitung eines 1655 erschienenen lateinischen geistlichen Traktats von Convelt (vgl. Jöchers Lexikon).

[1]) Am Rande: Penal. Die Strophen 6 und 7 behandeln die Schäden des damaligen akademischen Lebens, über welche sich M. ähnlich in den „Visionen", der „Insomnis Cura" und den „Exercitiis Academicorum" ausgesprochen hat. Die Schoristen und Agierer werden namentlich in

Bis kommſt in Studenten orden
So iſt Patientia
Nur das beſte Mittel da.

De Studiorum necessitate, studiorum dignitate alibi dictum satis. non de vana inani et pomposa loquor, sed de vera. ad res serias aptata Doctrina loquor. omnino enim iniquum est nobiliora ingenia studiis dehonestari minoribus: et eos quos ardua et graviora exspectant officia, voluptatis et vanitatis occupationibus agitari. Petr. Chrysost. de curial. nugis lib 1.[1])

Ut enim in vita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum existimo severitatem comitatemque miscere, ne illa in tristitiam hæc in petulantiam procedat. Plin II. 18.

Ars remanet vitamque hominis non deserit unquam.

On perd parens Amys Auoir
Jamais on ne perd le sçauoir
Eltern, freunde, Gut vergehn
Künſte bis an End beſtehn.

Penal] Was diſe servilia et tantum non bruta animalia für Marter ausſtehen vndt von den Schoriſten leiden müſſen iſt in der Comœdia Studentes[2]) mit wahrem zu leſen.

---

den „Höllenkindern" (Visionen I, 6 S. 426) geschildert. In seiner Verurteilung studentischer Zügellosigkeit und in seinen Ansichten bezüglich einer Neugestaltung der akademischen Einrichtungen ist M. ein Anhänger der zelotischen Schriften Meyfarts gewesen, die in den „Höllenkindern" häufig citiert werden. M.'s Verhältnis zu Meyfart ist von W. Fabricius in den Anmerkungen zu Schochs Komödie vom Studentenleben ausführlich erörtert worden (S. 112). Ueber die Etymologie des Wortes „Schorist" (von scheren = vexieren sc. die Füchse) vgl. Kluges Wörterbuch der Studentensprache S. 45 Anm. 3 und S. 124. Eine Darstellung der studentischen Sitten im 17. Jahrhundert, insbesondere der Behandlung, welcher die Penäler von den Schoristen ausgesetzt waren, findet sich bei Pernwerth von Bärnstein, Das Jahrhundert des Pennalismus, S. 20.

[1]) Die Citate aus Petrus Chrysostomus und das folgende aus Plinius hat M. aus Langs Florilegium S. 2635 und 2637 entnommen. teres steht übrigens nicht, wie M. nach Lang citiert, II, 18, sondern t den Anfang des 21 Briefes an Arrianus, Buch VIII der Epistolae Plinius.

[2]) In Christ. Stymmels Komödie „Studentes" ist keine Scene, in er „Martern" geschildert werden, denen der Penal bezw Bean

Epigramma olim hoc scripsi [1])
Pennalem a penna quidam dixére, quod ille
In sacco pennas portet ubique suas.
Pœnalem a pœna quidam dixére, quod illi
pœna sit in nostris perpetienda scholis,
Penalem contra quidam de pene vocant, quod
futilis hic pars sit corporis, ille scholæ.

Schoriſten] Miræ sunt, et plus quam barbaricæ Schoristarum inventiones et executiones, quibus miseros pennales ad desperationem usque non raro vexant, semperque aliquid novarum extorsionum, quas Pœnaliſchmäuſe vocant, ex occasione captant, nihil plane distantes ab artificiosis et argutis, si fas est dicere, stratiotarum inventis quæ contributionis titulo exiguntur. Luth. tom. 2. Jen. fol. 291. a. ait. der Gottloſen Studenten vndt dergleichen Maſtiäw leben, iſt nur freſſen, ſauffen, wolluſt vnd alles gut leben haben auf erden, vngeſtrafft vnd aufs högſte befreyet, daß ſie ſolch leben vnverſchämt führen.[2]) Bonos et pios ego non tango; malos, an isti grunniant, non curo. De his optimarum Academiarum Summi principes moderandis et exstirpandis constitutiones vere Christianas sanxerunt. Excreuerunt istæ iam etiam in statum publicum pestes: ut hodie tria vere genera numeres: Primum in Academiis, de quo modo diximus; [29ᵛ] Secundum ex Kurandori[3]) Diabolizati incantati veneficiati

---

seitens der Schoristen ausgesetzt war. Vielleicht hatte M. Schochs Komödie vom Studentenleben im Sinne, in welcher (II,6) eine „Depositionˮ mit allen dabei üblichen rohen Ceremonien nachgebildet ist. Auch in Wichgrevs „Cornelius relegatusˮ, der, wie Erich Schmidt nachgewiesen hat (Komödien vom Studentenleben 1880, S. 45) das Vorbild der Schoch'schen Komödie gewesen ist, kommt eine ähnliche Scene vor.

[1]) Dasselbe Epigramm findet sich in den „Höllenkindernˮ (Visionen I, 6 S. 430) und in der 3. Centurie von M.'s Epigrammen unter No. 27.

[2]) Dieses Citat ist bereits in den „Visionenˮ (I, 6 S. 439) verwertet, nur in genauerem Anschluss an das Original („Deutung der zwo grewlichen Figuren des Bapstes etc.ˮ). Im Grimm'schen Wörterbuch 6, 1719 ist das Citat irrtümlich Philander zugeteilt.

[3]) Die zweite Gattung von Schoristen wäre demnach nur eine Erfindung Kurandors (Balthasar Kindermann 1636—1706), der als „ver-

suppositione, qua injurius in Deum et homines inter vicinos et amicos dissidentium omnem ficta quorumcunque criminum impositione, omnium malorum artifex, ceu summus calumniator, criminando, quod facilimum factu est, pravus et callidus bonos et modestos anteit. Tac. Hist. 20.[1]) Concipit, nutrit.

Hi sunt Schoristarum in Aula mores.

Tertium genus e Cromwelli[2]) schola noviter inductum, quo is quemvis innocentissimum Principem ac statum ad interitum ad Exilium ad necem postulat, ipsemet avaritia, ambitione, spoliis, exactionibus, peculatu, prevaricatu Tyrannide omni damnatissima inferni anima.[3])

Gebett.

Ach Herr Jesu Christe, Du sieheſt meiner Eltern sorgfalt vnd fleiß, wie sie mich ohne ersparung kostens mit aller Nothurfft hie in der Schulen, gute Künste zu lernen vnderhaltten. Erhalte aber auch

---

schlagener und verworfener Mann die guten und masshaltenden" (sc. Autoren) in den Schatten zu stellen versucht. M.'s Erbitterung ist wohl durch die Annahme hervorgerufen, Kurandor habe mit seinem „Schoristenteufel" (1661) ein Plagiat an den „Visionen" verübt, die er durch übertriebene Darstellung der auch von Philander gerügten Schäden habe übertreffen wollen. Anlage und Stil der „Visionen" hat zweifellos Kindermanns Buch beeinflusst; auch das gewählte Pseudonym K. von Sittau (Zittau) erinnert an „Sittewald". Ob auch der „Christliche Studente" Kindermanns (1660) die überaus heftige Polemik mit veranlasst hat, kann ich nicht beurteilen, da ich das Buch nicht kenne.

[1]) Den Schluss des Satzes von criminando ab hat M. aus Tacitus entnommen, aber aus dem ersten Buch der Histor. Cap. 87.

[2]) M.'s Abscheu vor Cromwell und seine unbedingte Parteinahme für Karl I. werden von den protestantischen Deutschen des 17. Jahrhunderts allgemein geteilt. Man sah in Cromwell nur den Königsmörder, der die Heiligkeit der von Gott eingesetzten Fürstenmacht anzutasten gewagt hatte. Im 61. Epigr. der 4. Centurie, das „Carolus I. Angliae et Scotiae rex" überschrieben ist, sagt M.: „Scilicet in regem non est Populi ulla potestas". Auch Gryphius vertritt im „Carolus Stuardus" die gleiche Ansicht. Beide kannten offenbar nur Berichte, die von Anhängern des Königs herrührten. Auf M. dürfte auch Zesens „Verschmähete, doch wieder erhöhete Majestäht" (Amsterdam 1661) eingewirkt haben: vgl. noch sein Epigramm gegen Cromwell VI, 89.

[3]) An dieser Stelle, sowie vor dem Gebet zu Strophe 7 ist ein grösserer Raum zur Einschaltung weiterer Zusätze freigelassen.

Du mich mein Heyland in wahrer Gottesforcht, welche iſt aller weisheit anfang. Behüte mich für böſer Geſellſchafft vnd verführung, vndt daß ich[1]) leichtfertiges leben böſer buben von Dir vndt Deinem H. Wort vnd willen nicht abführen laſſe. Gib mir gedult: vnd ob böſe Burſchen meiner gedult ſpotten vnd derſelben mißbrauchen woltten, ſo ſchüze Du mich wider ihren gewalt vnd frevel: vnd gib mir H. Verſtand, daß ich das gute vom böſen zeittlich vnderſcheiden, das böſe meiden vnd das gute volbringen lerne: Dir mein Gott zu Ehren vnd meinen lieben Elteren zu troſt auf daß ich erkenne was ſie gutes an mir thun vnd ich ihnen in ihrem Alter widerumb mit kindlichem gehorſam dienen möge. Amen.

[30] 7.[2])

Iſt dir etwas angelegen
vndt haſt ein Cornelium
der dich irret vm vndt vm
wie offt die Studenten pflegen
So iſt patientia
Nur das beſte Mittel da.

Wo das Sprichwort herkomme, Er hatt einen Cornelium, das iſt in visionibus[3]) zu leſen. Was aber Cornelius für ein thier

[1]) Die Worte „mich durch“ sind ausgelassen.

[2]) Das Papier ist am oberen rechten Rand, wo sonst die lateinische Inhaltsangabe des Abschnittes steht, abgerissen.

[3]) Der Cornelius der Studenten wird im „Weltwesen“ I, 2 S. 93 und 94 erwähnt; im „Weiberlob“ II, 3 S. 329 leitet M. Cornelius von cornu ab. Ueber Begriff und Entstehung des Ausdrucks vgl. Reinhold Köhler in der Zeitschrift für deutsche Philologie I, 452 ff., wo eine vortreffliche Uebersicht der einschlägigen Litteratur geboten ist, und Kluges Wörterbuch der Studentensprache S. 102. Cornelius bedeutet einmal so viel wie Melancholie, Katzenjammer u. dgl. Causa efficiens, heisst es Nr. XII der „Theses de Cornelio bestia“, est vinum vel cervisia vesperi nonnihil largius pota etc. Als Motiv für den Cornelius wird auch häufig der defectus pecuniae angeführt. Sodann bezeichnet das Wort den Typus des liederlichen Studenten, z. B. in den verschiedenen Studentenkomödien, vgl. hierüber Fabricius a. a. O. S. 120/121. — M. schildert hier zuerst die Melancholie des armen Studenten, darauf die Katerstimmung des liederlichen. In der Bedeutung „Kopfweh“ findet sich das Wort bei M. in dem Gedicht „Newer Köpffkram“ (Zeitschrift f. dtsch. Altertum Bd. 23 S. 82). Dort sagt der zornige Ehemann:

seye, das wissen die ienige Studenten am besten, die wan sie von ihren Eltern auf hohe schulen oder in frembde Lande geschickt werden, vnd die Elttern durch irgendt einen Vnglückhs fall in Armuth gerathen vnd dem guten Menschen nicht aushelffen können: dan sizet er da traurig ohn seine schuld, vndt ist betrübt wan andre frölich sein vndt lachen: vndt mit disem Cornelio ist Mitleid zu haben. Dises Cornelii Stieffbruder ziehet ein, wan die Studenten ohn ihrer Elttern, wider ihrer Elttern wissen vndt willen die saur erworbene hellricher nicht den professoribus für die Collegia bezahlen, nicht den Kostherren[1]) für das Kostgeltt entrichten, nicht dem Buchführer vndt Buchbinder für was gutes geben, sondern anwenden zu leichtfertigen vaniteten, zu leichtsinnigen händlen, für Extra[2]) wein vndt Bier, für Extra Stiffel vndt Schu, für Extra spielen vndt Spieleute, für der Wäscherin Extra vndt für der Magdt intra. Dis seind so sachen die den Cornelium machen; sonsten wird hier Studenten wenig angelegen sein: Dan handelt er redlich bey Gott vndt Menschen vndt komt ihm ein Cornelius, so ist Gott mächtig, der macht ihn weichen, stellet er aber sein datum auf Extra so ist er ausser sorg vndt achtet Gott selbsten nichts bis Er ihn durch ein Vnglückh mit den Haren herben ziehe.

Ancillarum Nemo[3]) et Studiosorum Cornelius, duo fratres

Weib hörst Du nicht, bleib mir vom Leib
Sonst werd ich Dir die Haar ausrauffen
Dann ich sag Dir in einer Summ
Mein Kopff hat ein Cornelium.
Spricht sie, mein Kopff thut mir auch wehe, etc.

[1]) Ursprünglich: hospitibus.

[2]) Der Studenten Extra d. h. Nebenausgaben zu unsoliden Zwecken behandelt M. in ähnlicher Weise in den „Höllenkindern" I, 6 S. 432. Bei der obigen Schilderung scheint ihm ein Bild des Strassburger Kupferstechers Jacob v. d. Heyden vorgeschwebt zu haben, das zuerst 1608 im „Pugillus facetiarum", dann 1618 im „Speculum Cornelianum" enthalten ist (vgl. Fabricius a. a. O. S. 120). Auf diesem Bilde, das jetzt dem Neudruck des Schoch'schen Studentenlebens von Fabricius beigegeben ist, sind die von M. verzeichneten Ausgaben an der Wand angekreidet; diejenigen für Schreibmaterialien etc. sind im Verhältnis zu denen für das „Extra" sehr niedrig angesetzt, auch die Beziehungen des Studenten zur Magd sind in derber Weise auf dem Kupferstich dargestellt.

[3]) Vgl. des lustigen Hazards seltsahme lebensgeschichte S. 11: der teutsche Hans Niemand, der die töpfe, schüssel, krüge und gläser

Er iſt ja nicht verkürzet
Er meint es gut
wan vnſer muth
vns nur nicht ſelber ſtürzet
Hoff in Gedult
des Herren Huld
iſt vber alle maſſen
wer Ihm vertraut
vnd auf in baut
den will er nicht verlaſſen[1])
Ja Edler Hg von Pomern es iſt alſo.

[32] Wan du muſt geſchehen laſſen
daß dein freünd, dein oberkeit
dich durch Geiz zu boden reitt
Darffſt dich doch gar nicht anmaſſen
So iſt

Die Franzoſen nennen ſehr wohl einen geizigen Menſchen un villain: vile laine. Il n'y a beste brute plus vilaine au monde que le pourceau: on se peut servir des laines de toutes les bestes, comme chevaulx, cheures, vaches, mais point de la laine du pourceau, parceque „est amica luto sus“. Ein geiziger Menſch iſt ein Schwein, wüſt vnd garſtig, der ſich in allem wuſt vnd dreck walzet vndt wirdt feiſt davon. Aber wie ein ſchwein, wan es genug fett auff ſich geladen, (es) muß Einem anderen geben vnd ſein leben mit laſſen: Alſo der geizige, wan er genug ſeine Herrſchafft beſtohlen, bezwackt, betrogen mit Juden in Compagnien geſtanden, der Herrſchafft Capitalien verhandelt . . . . . [2]), das arme Land ausgeſogen, vnd er ſein groſſes Haus, kiſten vnd kaſten voll geſogen, ſo muß er es wider ausſpeyen vnd wie ein ſchwamm austrucken laſſen.

[40] Irrisores. Du vergibſt deim feind von herzen[3])
Er hönt läſtert immer fort

[1]) Die Verſe ſind einem geiſtlichen Liede Kaſpar Schmuckers nachgebildet: vgl. Wackernagel, Das deutſche Kirchenlied, Bd. V. S. 1.

[2]) Unleſerlich.

[3]) Dieſelbe Strophe im Foliobaud, f. 104.

Regire mein Herz, daß es keiner Creatur als Dir anhange, Erleuchte meinen verstand, daß ich meine unbußfertige Irrwege sehe vnd meide. Zünde an in meinem Herzen wahren Glauben, vertrauen, hoffnung vnd liebe Deines worts. regire mich durch Deinen H. Geist, daß ich ein neuer Mensch werde, daß ich studire hoc Age, die cur hic,[1]) vnd das lerne wozu meine liebe Eltern mich mit so grossen kosten hieher geschickt haben: damit ich ihnen dermahlen zur freüde vndt trost erscheinen möge, vnd ich alle Zeit in Heilsamer demuth auf dem weg des Heils erfunden werde. Amen.

[31] 8.[2])

Wilst durch frembde Lande reysen
sehen wie es auf der See
Franckreich vnd Italien steh
vndt Kunst lernen von den weisen
So ist Patientia
Nur das beste Mittel da.

Gleich wie die Erfahrenheit eine Mutter ist der Weisheit, vnd muß von vilen Völckern vnd absonderlichen Kundigung dises vnd jenes Landes erhalten werden, damit man dem vatterland ersprießliche Dienste leisten möge. Also ist das Raisen bey den Alten in vorigen zeiten vnd noch heutiges tags mit sonderem ruhm gelobet vndt ieder Zeit hoch erhaben worden.

Wie aber das reisen so anzustellen seye daß es frommer vndt gelehrter mache (dan dises soll der Hauptzweckh des Reysens seyn) davon ist hie nicht blaz zu melden. Verulam c. 18.[3]) Herr Zeiller in Epist. vndt Itiner.[4]) Lipsius in Epist.[5]) sind davon zu lesen, vnd ich hab in drey absonderlichen discursen auch in Herrn Dr. Gumpelshaimeri Politicis[6]) weitläuffig davon geschriben.

Ohne grosse Müh, sorg, kosten, angst Noth vnd gefahr können die Raisen nicht volbracht werden. besihe Herrn Harsdorffers Teutsche

[1]) Vgl. Visionen, Vorrede zum zweiten Band, S. 9.

[2]) Am Rande: Peregrinatio.

[3]) Hindeutung auf Bacons „Sermones fideles, deren N. 18 de peregrinatione in partes exteras handelt.

[4]) Martin Zeiller († 1661), Ephorus am Gymnasium zu Ulm, schrieb 6 Centur. Epist. und verschiedene Itineraria.

[5]) Peregrinationum voluptatem et utilitatem bespricht Justus Lipsius namentlich im 22. Brief der Cent. I. Epist., auch sonst häufig.

[6]) Thes. 68 und 84 de politico und II, 5 de exercitiis academ.

miserandum: vidi optimorum parentum et Consiliariorum et Rectorum filios a proximis agnatis adeo circumveniri, bonis omnibus exui, ut eo, tandem consumta omni suppellectili sua, in exilium, non hominum sed bestiarum latibula detrahi, partim periere, partim divinitus mediis in desertis servati, adhuc in Galliis sat commode vivant; sed de his alibi. Sufficiat dicere de his, qui bona nostra agnationis nomine vel tutorio titulo salvare debuissent, quorum nos maximam partem auaritia sumus privati, ut ob id hodie . . . . .[1] ne scilicet nostra assequamur persecutiones patimur. [*sic*]

[Es folgen Citate aus Plautus Bacch. III. 6, 13. Ovid Trist. I. 4. Horaz lib. IV Od. 9.]

[71] Muſt von Hoff vnd Hauß weg ſcheiden
In das bittre Ellend gehn
lang vmb einen Heller ſtehn
Froſt, Durſt, Hunger, kummer leiden,
So iſt

hæ sunt historiæ annorum 1638 et 1639. Una vero mihi præ ceteris res laboriosissima et molestissima videtur, quæque prudentes graviter et acerbe angit, non scilicet æqualiter in hoc mundo ærumnas et miserias dividi, sed ad unum nonnunquam universam earum molem devolvi. Quippe nempe ita miseri sumus, ut mundus voluptates nobis spectandas tantum, molestias autem et labores subeundas et degustandas exhibeat. Adam Stang in Mambrino Roseo cap. 12. Addo, Ita iniusti sumus ut mundus aduersa fortuna pressos perversissimos et damnatissimos putet, qui vero voluptatibus divitiisque abundant, quamvis pessimæ notæ ex stupro, peculatu, rapina, latrocinio, veneficio homines sint pios tamen probos et devotos perperam iudicet.

[72] Wollſtu gern zur Herberg gehen[2]
Dürſtet dich, ſie hören nit
ſchämſt dich auch lang dazuſtehen

[1] Unleserlich.

[2] Vgl. Strophe XL in B. S. 49. Die Erzählung von dem Bettler und M.'s Lehrer Thomas Walliser steht auch in der „Insomnis Cura" S. 287/88 der ersten Ausgabe. (S. 113 des Neudrucks.)

frembde Lande reyſet der ſoll zuſehen, daß er einen redlichen vndt vor allen Dingen beſtendige treue vndt liebe des Vatterlandes erhalte.

Elegantissime Golaw[1] 3. 5. 34

Wilſtu reiſen durch die weltt, o ſo nimm alſo den Strich
Daß du alles wohl beſchauſt, vnd ſelbſt führeſt dich durch dich.

Gebett.

Herr Jesu Christe der Du in Deiner erſten Jugend wegen des Tyrannen Herodis in die frembde reiſen müſſen: vnd dadurch alle Reiſen Deiner Chriſten, die zu Deinen Ehren vnd lob angefangen vnd fürgenommen werden, ſegneſt vnd heyligeſt. Ich ziehe nun mit meiner lieben Eltern willen vnd wohlgefallen frembde lande zu beſehen, Kunſt vnd Tugend zu erlernen: Ach lieber Gott behüte mich vor meinem innerlichen[2] böſen willen, daß mein fleiſch ſich durch keine verſuchung verführen laſſe, behüte mich auch vor allen eüſſerlichen feinden, ſondern gib mir zu Deinen H. Engel zu geferten, wie Tobia, führe mich ſicher heim vndt bringe mich wider zu den meinen geſund an leib vnd Seel, daß ich nicht ſündige, nicht in leichtfertige Geſellſchafft gerathe. gib mir Gedult vndt Verſtand, gute Ehrliche Leutte vndt geſundheit, Dir befehle ich mein leib vnd Seel, meine Sinn und verſtand, mein Ehr vnd Gutt, meine liebe Eltern vnd alles, was Du mir gegeben haſt in Deine Hende, auff daß böſe feinde vnd böſe leüte keine Macht noch gewalt an mir kund . . . .[3] Amen.

[1] Auf Golaw folgen zwei unleserliche Worte, etwa: ut alia. Die Verse stehen S. 514 der Eitner'schen Ausgabe von Logau.

[2] Ursprünglich: eignen.

[3] Das Papier ist hier beschädigt.

VII.

Briefe, Biographisches und Gedichte.

[Widmung an Friedrich Wolfram.][1])

[127] Salve Candidissime mi Friderice Wolfframe
Wolffram du biſt wohl fromm
Vnrecht kanſtu nicht leiden
Drumb muſt dich laſſen neiden
Ein Heuchler biſtu nicht
Der Treu vnd glauben bricht
Der aus eim falſchen Herzen
ſchafft ſeinem Negſten ſchmerzen
Du biſt fromm vberahl
Drumb ſag ich noch einmahl
Wolffram du biſt wohl fromm.[2])

Candidissime mi, tibi hic loquor; non iis qui scelerosi, qui quamvis constanter perferre tormenta didicerint, at cum tolerantiam atque Patientiam in res turpes collocent, ut insigniter miseri sunt, et hoc miseriores atque peiores, quo con-

[1]) M.'s bester Freund F. Wolfram stammte aus einer Gothaer Pfarrerfamilie. Er war von 1638 ab Pfarrer in dem rheingräflichen Städtchen Flonsheim bei Alzey. Er starb um das Jahr 1665. M. nennt ihn und Sebastian König (fol. VII^{v} der Insomnis Cura 1643) seine „vielgeliebten Schwäger". Da in obigem Brief von dem Tode der Ehefrau Wolframs, einer „Löfflerin" gesprochen wird, hat Wolfram vielleicht in einer anderen Ehe eine Schwester M.'s zur Frau gehabt. Näheres über Wolfram in der gehaltvollen Schrift Schlossers (S. 48,49) im Bulletin de la societé pour la conservation des Monuments historiques d'Alsace Bd. 16.

[2]) M. hat dieses Gedicht in die Visionen aufgenommen (S. 224, Teil II der Ausgabe von 1650) und zwar in ein Gedicht, welches Wolfram gewidmet ist und viele Einzelheiten über den freundschaftlichen Verkehr beider enthält.

Feinde ſo vil vnd ſetzen ſich ſo vil wider mich; vil ſagen von meiner Seele, ſie hätt keine Hülffe bey Gott, vndt die in diſer Patientia angehengte gebettlein ſeyen zur factantz vndt mich ſehen zu laſſen vndt die leütte glauben zu machen, als hette ich ſo H. gedancken vndt were doch nur heucheley. Gott richte die Bosheit meiner feinde, ſchlage ſie aufs Maul vnd zerſchmettere diſer Gottloſen zähne vnd Bezahle ihnen ihre Bosheit. vide P. 54. v. 6. 7.

[98] Nemo in Christiano orbe super quo calumniæ furia plus grassetur quam Philander, quem odere omnes, qui virtutem non amant.

[120] Rogatus et pressus passim ad editionem, titulos dedi, ne ingenium perdidisse me putes. Cautius putavi nihil scribere aut edere, cum omnia etiam sanctiora sinistre ab renegato homine sumi potuissent, Patientiam hanc tot annis perditam, nunc postliminio revocatam retinere non potui, qua ipsamet inimicis meis loqui et malas, quas contra me sibi finxerant, opiniones dissuadere commodum sibi honestumque licet — non [in]utile[1]) credidi.

[Fol. 1ᵛ leer. Fol. 2 enthält auf einem Oktavblatt nur folgende Strophe:]

Wan Jud brach türch dich belogen
ſo daß auch dein oberkeit
dich verlaßt vnd frembde leüt[2])
dir in allem vorgezogen
So iſt Patientia.

---

[1]) Der Zusammenhang scheint „inutile“ zu erfordern.

[2]) Zeile 3 lautete ursprünglich: dich nicht höret, vnd vertreibt. Die Strophe findet sich auch im Folioband S. 103 in folgender Gestalt:

Wan Tirk brach Jud dich belieget
daß all weltt, dein oberkeit
dich als einen Teüffel ſcheüt,
vngehört verdamt, vertreibet
So iſt Patientia.

Die 3 gesperrt gedruckten Worte sind Anspielungen auf die Laster seiner 3 Kollegen in Finstingen, der „3 hönisch vngerechten Feinde“ Thomas, Diether und Vogel. Er charakterisiert sie ähnlich in den Epigrammen Cent. III, 28 (ad collegas) und 31 (iniustorum opera). Weitere Strophen über seine Kollegen sind in dem biographischen Teil abgedruckt.

dan von cüch weiß ein ieder ſelbſt wo ihn
die ſchu am meiſten trücken.
Das beſte iſt: Schweigt, leidet vndt vertragt.
Vndt cüre Noth auch keinem Freünde klagt
Das iſt das ſchönſte kleid das alle Menſchen ſchmucket
Wan ein Mann aufrecht geht vndt ſich doch immer bucket.
Dis alles möcht ihr wohl erwegen
Doch iſt mir darumb nicht gelegen,
Das einer wollt mit meiner Arbeit ſchaltten
wies ihm beliebt:
Ein ieder ſehe auff ſich
was er verübt
die Correctur hab ich
Nur mir allein, keim andern vorbehalten.

Philander.

[Entwurf zu einer Vorrede in Briefform.]

[116] Clarissime vir! Lubenter accepi literas tuas quas pro optimi piæ memoriæ Wolfframi filio ad me perscribere voluisti. Lætor quod ille tam in obsequio atque cursu studiorum pergit: qui vero potest aliter, cum ex traduce quasi omnes bonæ mentis notas largiter nobis promittat: si quid in me est quod Adolescenti accommodum fieri potest, faciam ut ope mea et opera frui decenter possit, neque enim deero filio Parentis eius quem in vita his oculis meis chariorem habui semper. Verum et gratias tibi ago de Patientia tua, imo mea hanc enim ut meminisse possum olim clarissimo Wolfframo legendam dedi. Novi virtutem huius medicinæ cuius in Crohangiæ excidio tunc quoque non sine salutis restitutione mihi fuit usus: dediscimus . . . . .[1]), non raro assueti melioribus,

æquam rebus in arduis servare mentem

Horat in od.

si enim[2]) cui sensus abest mali
nil huic esse mali fero.[3])

Reusnerus.

[1]) Unleserlich.
[2]) Ursprünglich: videmus enim.
[3]) Ursprünglich: puto.

Hoc dolendum inter Christianos, ea nobis esse viti quæ apud Turcas prodidisse crimen foret, et nescio quo pietat Christianæ Zelo fucata. aperte enim si odissent magis ingen credi possent, quam quum fronte occultare sensus suos ta ardenter studeant: nam nec amicus bonus est nisi qui aper bonus. Cic. in Lælio. Sed hæc ferenda sunt. Sed qua vi tute quibusque armis vincenda? ferre namque nec vince est succumbere: non est; sed calumniis, invidiâ, obloqui peti magnæ virtutis ars et opus est, et id genus dæmonioru sustinendo et bene agendo superare et sic velut eicere. H tam Theologi variant ac Politici, ut supra tu dixisti, nega enim, affirmant rursus, sunt qui consultius fore autuma surda aure pertransire levium rabularum chorum, ut

ipsa secum petulans amentia certet.

his enim irasci læsæ conscientiæ signum apparere, in ha inquirere pusillanimitatis. Lege Illustris et Amplissimi Ca cellarii Fuldensis Illustres Reflexiones[1]) nempe v. §. 15. 1 17 etc. Philemonis est:

Nil suavius nil docto viro dignius
Convitiatorem quam ferre: nam bene
Convitium qui simulat Convitium
Convitiatori rependit maximum.

Si enim imbecillior est, inquit Seneca, qui te læsit, par illi, si potentior, tibi.

[116v] Ceterum, ne ingratum tibi me fuisse conspice possis alias quasdam sine notis strophas, pro supplen centenario numero adiunxi, has simul omnes invicem ti remitto cum aliquot novis anno 1643 Argentinæ meditatis gratiæ divinæ applausu, quas quæso boni, nec non alit poteris, quia christianum instruunt, consule: Gott ſtraffet die gewalt thun, vndt die meynen ſie haben ſich feſt geſezet vndt niema werde ſie aus ihren felſen herabbringen, die wird ein Adler mit fein fittichen herabſtürmen vndt deß federn werden auch das wenig gered

[1]) Die angezogenen Paragraphen in den Reflexiones des Kanzle Wilh. Ign. Schütz handeln in der Frankfurter Ausgabe 1661 (S. 139—4 von denjenigen „die all ihrer Hohen Qualiteten unerachtet zu kein ihrer Profession, Stand und löblich gefaster Intention gemessnen P ngen können."

gut mit hienweg nehmen, das ſie wie die ſtruwen vergehen werden in dem winde. Dan der Rath des Herrn bleibet Ewiglich, ſeines Herzens gedancken für vnd für. Ψ. 33, 11. Aber zu ſchanden müſſen ſie werden die mein Vnglück ſuchen. Ψ 71. v. 24.

[Von der Gefährlichkeit der Statisten.]

[133] Wan der Herr im Herzen weiß
Daß er einem ſchuldig iſt
Vnd der Rath braucht allen fleiß
Wie er durch viel Ränck vnd liſt
Möcht den Diener ſein betrügen
ſo bleibts Herren[1]) Ehre liegen.

Was iſt das? Böſer Rath. Der iſt ein böſer Rath der einen ſolchen Rath gibt, da das Gewiſſen ſich dafür entſezet. Ein Theologus thuts nicht, Er hatt ſein Regul: Gottes Wort. Ein Jurisconsultus thuts nicht, er hatt ſeine Leges und Canones, die ihn anſtrengen,[2]) was er thun ſoll. Kein Medicus thuts nicht, dan Hyppocrates et Galenus lehren ihn, daß Ne quid nimis in allem eine Harmoniam in des Menſchen Leben erhalten müſſe. Kein Handelsmann, kein Handwerksmann thut es, dan die Regul quod tibi non vis fieri alteri ne feceris iſt ihnen durch den Vnſegen ſo vil mahl zu Hauſe kommen, daß ſie daran ſind weiſe worden.

Wer thut es denn? des Lucifers jüngſte Bruoth: welche bey diſen letzten Zeiten ausgeſchloſſen vndt ſich vor 30 Jahren Politicum, iezund aber cum odiosa nomina omnibus non minus ac Reipubl. alicuius Fiscali,[3]) tandem damnata fiant, Statistam nennet. Ergo ſo iſt der Böſe Rath ein Politicus oder Statista? De politico primum aliquid dicendum: Moderna enim nominis Politici abusio usitatissima, et huius tituli affectatio quotidiana, sed impertinentissima ex eo apparet, quando in clarissimi DD. Gumpelsheimeri Politico thesi 70. Politicum definimus virum bonum Rei Jurisque publici peritum. De hoc non loquimur, tutus enim sub Dei praesidio ut vivat rogamus et oramus. [133ᵛ] Politicus vndt Statista ex horum

[1]) Ursprünglich: Fürſten.

[2]) anſtrengen = nöthigen.

[3]) Der „Fiscal" iſt Moscherosch. die Respublica Strassburg. Ueber seine dortige amtliche Thätigkeit vgl. E. Martin in den Jahrb. f. Geschichte Lothringens Bd. 3 S. 1 ff.

temporum descriptione ist einer. Mit einem Wort, es ist der Mißbrauch also in diſe Nahmen gekommen, daß die böſeſte Kerl ſich deren rühmen vndt gebrauchen, vndt gewiſſenhaffte Leütte ſich deren ſchämen müſſen. Was iſt dann ein ſolcher Vnpolitiſcher Politicus für ein Kerl? Ex thes. 7 . . . Ille qui comiter, amice, decore — lege textum ipse.[1]) Auf teutſch daß es die gute Leütte die das leder bezahlen müſſen auch verſtehen, Ein kerl, der zierlich freündlich, anmüthig mit den Leüten ſprechen kan, ſich dabey ieder weiſe, orts, zeit, vnd gelegenheit nach kan artig anſchicken vndt ſtellen: Die leüte ſehr dienſtlich grüſſen vndt anſprechen: gar züchtig vndt freimütig ſich erzeigen; in der leibesbewegung, in geberden, im gang, in manir des lebens, in worten vndt wercken gebührlich verhalten. in Ceremonien, Handküſſen, fußritſchen, bücken, rücken, ſchicken ſo ſittſam ſich ſtellen, iederman gern vmb ſich haben vndt leiden, welchen ſie ihren Gehorſam, fleiß vndt dienſt verſprechen vndt keinem Menſchen in Nichts zu wider leben wollen. Vnd was der kinder-tugenden mehr ſindt. non sine assentationis nota, non sine Principis macula, cuius dum imperio favent, obsequio suo grassantur in alios. plura et commoda lege in dicto Politico meisque ad eundem additionibus thes. 7 et seqq. welche vaniteten alle mit ihrem gebührenden ſtaupbeſen daſelbſt ausgeſtrichen werden. Dan die rechte wahre Politiſche weisheit beſtehet nicht darin, daß man in weltlich geſchraubten pöſſlen wohl abgericht, iedem zu gefallen reden, zu gefallen ſchweigen, wider gefallen liegen, wider gefallen betriegen, ſich trähen vndt ſtellen kan, vnd beſſer weiß was zu Küchen, Keller, warmſtube, Bauch, Bett, vndt ſeckel dienen mag, als dem Herrn ſeine Reputation vndt Lande zu conserviren.[2]) Et seqq. ibid. Siehe Golauw pag. 123 Händeküſſen et pag. 210 Anderſt ſeyn vndt . . . Das iſt aber all noch nicht was ich ſuche vndt warumb

Ein Böſer Rath.

In Politico nostro porro ſiehe von Wort zu Wort p. 108. thes. 88. Festinandum etc. bis ad thesin 90. Jezund allererſt merke ich es. Der[3]) iſt ein böſer Rath, der rathet, wie man nicht zahlen, vnd dadurch ſeinen guten Namen verlieren ſoll; aber wie man

[1]) Vgl. S. 7. These 7 der dissertatio de politico. Die folgenden Schilderungen finden sich zum Teil in Th. 8 und 9 daselbst.

[2]) und [3]) Beide Sätze finden sich fast wörtlich in der Dissert. de [illegible] und S. 110.

zahlen vndt einen guten Nahmen erhalten ſoll da darff es beſſern Rathens. Ja dem iſt alſo. [134] Vnd nun dem Werckh näher zu kommen. Wir wollen ein Exempel ſezen, das wirt vns die ſach erleüttern. In dem Pfältziſchen Vnweſen iſt Grav Alberecht von Hanau[1]) in Straßburg in ſicherheit[2]) geweſt. Der hatte einen iungen Naßweiſen Scribenten der da in die lateiniſche ſchul gunge, ein fähig vnd geſpitztes Ingenium welcher als Ihro Gnaden wider abzogen da blieb vnd mit einem franzöſiſchen Herrn in franckhreich bey einem Parlaments Herrn kam, da er ſeine studia et praxin fortgeſetzet vndt wohl continuiret, daß er ein Politiſch kerl aber ein ſchlechter Chriſt worden. Der komt anno 1629 zu Ihro Hochgräfliche Gnaden Joh. Georg Wild vnd Rheingraven[3]) etc. in den Seidenfaden[4]) zu Straßburg, vnd meldete ſich vmb Dienſte an, bliebe auch eine Zeitlang bey dero Gnaden vndt zoge mit deroſelben etliche mahl in den Weſtrich: So liſtig als er war, ſahe er wohl daß es in denſelben Dienſten nicht aller dings hergienge wie es gehen ſollte; ſchriebe es aber aus affecten mehr den Amptleüten als den ellenden Zeitten zu, vnd bate auch daß er in das Ampt Vinstingen möchte befordert werden. Der Grav ſagte ia, aber den Andern fort zu bringen würde mühe geben,

[1]) Graf Albrecht zu Hanau (geb. 1579 gest. 1635), Sohn Philipp Ludwigs I. von Hanau, spielte die „Rolle des grundsätzlichen Störenfrieds in der gräflichen Familie“. Er lebte in dauerndem Unfrieden mit seinem älteren Bruder, dem regierenden Grafen Philipp Ludwig II., von dem er unbilliger Weise die Abtretung eines Teiles der Grafschaft verlangte. Näheres über diese Zwistigkeiten, an denen Graf Albrecht die Schuld trug, bei R. Wille, Hanau im 30jährigen Kriege, S. 8 und 9.

[2]) Ursprünglich: gefflücht geweſt.

[3]) Der Wild- und Rheingraf Johann Georg (gest. 1650) und sein älterer Bruder Philipp Otto übten ihren Anteil an der Grafschaft Salm und Finstingen gemeinsam aus. 1627 wollte Johann Georg seinen Anteil verkaufen. 1628 kam ein Teilungsvertrag zu Stande. Vgl. I. M. Kremers Geschichte des wild- und rheingräflichen Hauses. Mannheim 1769. § LXI S. 145. Ueber die verwickelten Eigentumsverhältnisse in der Herrschaft Finstingen vgl. meine Beiträge zu einer Biogr. M.'s S. 11 ff.

[4]) Der Seidenfaden war eine alte Strassburger Herberge, schon 1430 erwähnt. 1416 lebte ein Strassburger „Tuchmann“ Johann Sidenfaden. Die Herberge „zu dem Sidenfaden“ war das Eckhaus des „Sidenfadengessels“. Vgl. C. Schmidt: Strassburger Gassen- und Häusernamen im Mittelalter. 2. Aufl. Strassburg 1888, wo S. 175 die Herberge als im Jahre 1587 bestehend aufgeführt wird.

forſcht, lacht, ſchändet hie vnd dort
Dein Gebett, Gedult vnd ſchmerzen
leib, meid, Patientia
Gott der iſt ein Richter da

Was die Gerichte Gottes nach ſich führen, das wiſſen die, welche allerhand Creuz inſonderheit von ſpöttiſchen feinden erfahren, die wunder meynen, wan ſie ihren Negſten aus helliſchem grund, aus teuffliſchem fund hie vndt da, vicatim, auritim, viritim, wie alle Entmilchiſche Ingenia thun, austragen, was ſie dabey gewinnen; vndt ſehen nicht, daß eben vmb ſolcher vnmenſchlicher, vnchriſtlicher vnverſönlicher Rache willen ſie kein Menſch achtet, ſonder Männiglich ſcheuwet, fliehet vndt von ſich weiſet. Welches alles Gott doch wider eines Calumnianten willen dem Calumnirten zum beſten endlichen mit wunder ausführet vndt wan ſchon ſolche Calumnianten, wie die Renegaten ſich hofflich Mitleidend vndt H. ſtellen können, ſo weiß doch ein Verſtendiger von ihnen leicht zu judiciren, aus dem daß

Hofflichkeit verlohr den rock,
Schalckheit hat ihn angezogen
Hatt darinnen vil geäfft
hatt manch biber Herz betrogen
Col. 3. 5, 25.

|44| Wan die Negſte freünde fehlen
dich verhindern da vnd dort
vnvermerckt dich treiben fort
vnd dir deine Güter ſtehlen
So iſt
Mit Gewalt ein Mittel da.

In miserrima ista provincia Westrawia memini turbatis rebus omnibus circa annum 1640 has me saepius audivisse ab miserrima gente querelas et exclamationes: Ach mein frumme mar,[1]) wan ons ſchelmen vnd diff uns gutt nit geſtulen hettn, wir wern auch noch Ehrlich Lüt geſyn. Wer ſind dan die Diebe? Responsum: Zum theil die Kr(e)iger, zum theil der nähſte frynn. Et hoc

[1]) frynn ist — wie Herr Professor E. Martin mir gütigst mitgeteilt hat — eine durch Assimilation des nd entstandene Form von „freund". Entsprechend fände sich auch im Saar- und Nahethal „Hunn" für „Hund". Für „mar" kann ich keine Erklärung beibringen: ich glaube nicht, dass ein undeutlich geschriebenes u vorliegt und man zu lesen ist.

VII.

Briefe, Biographisches und Gedichte.

[Widmung an Friedrich Wolfram.] 1)

[127] Salve Candidissime mi Friderice Wolffame

Wolffram du bist wohl fromm
Unrecht kanstu nicht leiden
Drumb must dich lassen neiden
Ein Heuchler bistu nicht
Der Trew und glauben bricht
Der aus ein [illegible]
schafft seinem Negsten [illegible]
Du bist fromm [illegible].
Drumb [illegible]
Wolffram du [illegible]

Candidissime [illegible]

[illegible]

[illegible]

stantius sese gesserint: ita si ob res honestas eam susciperent: magnam inde laudem promereri possent. Te vero quem quaqua mecum adversitate pressum et vexatum novi per sanctam Patientiam rogo ne quid nimis dolori tuo tribuas; Parentes amisisti, fratrem clarissimum charissimam Löffleriam tuam! hic tua manus [?] hic dolor est at servare aliter quam perdendo non potuisti. Naturæ lex utrique nostrum causa immutari non potest: studeas autem mecum ut patiendo animis nostris quietem potiamur: utque præsentium calamitatum memoria quondam et prudentiores nos reddat atque feliciores. Omne enim scire nostrum nihil est, nisi nobis Patientia præstet: optime Galli: Patience passe science, met en paix la Conscience et fait trionfer l'Innocence. Dudum quidem est cum seuerior vita et status ab his studiis utrumque nostrum auocavit; revocavit paucorum mensium iniuria et generosissimæ Crehangiæ[1]) nostræ excidium; hæc et alia durissima nos quoque subire discrimina fatali doctrina docuerunt, quorum sublevandorum causa politiores literas succisivis horis reassumere didicimus. Hæ enim adolescentiam alunt, senectutem oblectant: secundas res ornant, aduersis perfugium et solatium præbent: delectant domi, non impediunt foris, peregrinantur, rusticantur. Cic. pro Archia. Id tibi in solamen socius malorum præloqui volui, sed tu vale felicius. Lege, compatere vel aliquando ride.[2])

Ihr Freunde kommet, Leſet da
Was ich von Patientia
Euch zu oben
hab geſchriben
Vndt vor Jahren
ſelbſt erfahren
[127v] Ihr köntet zwar, wie ich der meinung bin
Noch etwas daran flicken;

[1]) Die Zerstörung Criechingens fällt etwa in das Jahr 1635. Der Charakter der Handschrift weist auf ein viel späteres Datum.

[2]) Ein Vergleich der Widmung an Wolfram und der lateinischen Dedication zu B. S. 36. 37 ergibt, dass erstere nur eine Umarbeitung der Dedication ist, in welche M. einige persönliche Beziehungen zu seinem Freunde eingeflochten hat.

dan von eüch weiß ein ieder ſelbſt wo ihn
die ſchu am meiſten trücken.
Das beſte iſt: Schweigt, leidet vndt vertragt.
Vndt eüre Noth auch keinem Freünde klagt
Das iſt das ſchönſte kleid das alle Menſchen ſchmucket
Wan ein Mann aufrecht geht vndt ſich doch immer bucket.
Dis alles möcht ihr wohl erwegen
Doch iſt mir darumb nicht gelegen,
Das einer wollt mit meiner Arbeit ſchaltten
wies ihm beliebt:
Ein ieder ſehe auff ſich
was er verübt
die Correctur hab ich
Nur mir allein, keim andern vorbehalten.

Philander.

[Entwurf zu einer Vorrede in Briefform.]

[116] Clarissime vir! Lubenter accepi literas tuas quas pro optimi piæ memoriæ Wolfframi filio ad me perscribere voluisti. Lætor quod ille tam in obsequio atque cursu studiorum pergit: qui vero potest aliter, cum ex traduce quasi omnes bonæ mentis notas largiter nobis promittat: si quid in me est quod Adolescenti accommodum fieri potest, faciam ut ope mea et opera frui decenter possit, neque enim deero filio Parentis eius quem in vita his oculis meis chariorem habui semper. Verum et gratias tibi ago de Patientia tua, imo mea hanc enim ut meminisse possum olim clarissimo Wolfframo legendam dedi. Novi virtutem huius medicinæ cuius in Crehangiæ excidio tunc quoque non sine salutis restitutione mihi fuit usus: dediscimus . . . . .[1]), non raro assueti melioribus.

æquam rebus in arduis servare mentem

Horat in od.

si enim[2]) cui sensus abest mali
nil huic esse mali fero.[3])

Reusnerus.

[1]) Unleserlich.
[2]) Ursprünglich: videmus enim.
[3]) Ursprünglich: puto.

stantius sese gesserint: ita si ob res honestas eam susciperent: magnam inde laudem promereri possent. Te vero quem quaqua mecum adversitate pressum et vexatum novi per sanctam Patientiam rogo ne quid nimis dolori tuo tribuas; Parentes amisisti, fratrem clarissimum charissimam Löffleriam tuam! hic tua manus [?] hic dolor est at servare aliter quam perdendo non potuisti. Naturæ lex utrique nostrum causa immutari non potest: studeas autem mecum ut patiendo animis nostris quietem potiamur: utque præsentium calamitatum memoria quondam et prudentiores nos reddat atque feliciores. Omne enim scire nostrum nihil est, nisi nobis Patientia præstet: optime Galli: Patience passe science, met en paix la Conscience et fait trionfer l'Innocence. Dudum quidem est cum seuerior vita et status ab his studiis utrumque nostrum auocavit; revocavit paucorum mensium iniuria et generosissimæ Crehangiæ[1]) nostræ excidium; hæc et alia durissima nos quoque subire discrimina fatali doctrina docuerunt, quorum sublevandorum causa politiores literas succisivis horis reassumere didicimus. Hæ enim adolescentiam alunt, senectutem oblectant: secundas res ornant, aduersis perfugium et solatium præbent: delectant domi, non impediunt foris, peregrinantur, rusticantur. Cic. pro Archia. Id tibi in solamen socius malorum præloqui volui, sed tu vale felicius. Lege, compatere vel aliquando ride.[2])

Ihr Freunde kommet, Leſet da
Was ich von Patientia
Euch zu vben
hab geſchriben
Vndt vor Jahren
ſelbſt erfahren
[127v] Ihr köntet zwar, wie ich der meinung bin
Noch etwas daran flicken;

[1]) Die Zerstörung Criechingens fällt etwa in das Jahr 1635. Der Charakter der Handschrift weist auf ein viel späteres Datum.

[2]) Ein Vergleich der Widmung an Wolfram und der lateinischen Dedication zu B. S. 36, 37 ergibt, dass erstere nur eine Umarbeitung der Dedication ist, in welche M. einige persönliche Beziehungen zu seinem Freunde eingeflochten hat.

gut mit hienweg nehmen, das ſie wie die ſtruwen vergehen werden in dem winde. Dan der Rath des Herrn bleibet Ewiglich, ſeines Herzens gedancken für vnd für. P. 33, 11. Aber zu ſchanden müſſen ſie werden die mein Vnglück ſuchen. P. 71. v. 24.

[Von der Gefährlichkeit der Statisten.]

[133] Wan der Herr im Herzen weiß
Daß er einem ſchuldig iſt
Vnd der Rath braucht allen fleiß
Wie er durch viel Ränck vnd liſt
Möcht den Diener ſein betrügen
ſo bleibts Herren[1]) Ehre liegen.

Was iſt das? Böſer Rath. Der iſt ein böſer Rath der einen ſolchen Rath gibt, da das Gewiſſen ſich dafür entſezet. Ein Theologus thuts nicht, Er hatt ſein Regul: Gottes Wort. Ein Jurisconsultus thuts nicht, er hatt ſeine Leges und Canones, die ihn anſtrengen,[2]) was er thun ſoll. Kein Medicus thuts nicht, dan Hyppocrates et Galenus lehren ihn, daß Ne quid nimis in allem eine Harmoniam in des Menſchen Leben erhalten müſſe. Kein Handelsmann, kein Handwerksmann thut es, dan die Regul quod tibi non vis fieri alteri ne feceris iſt ihnen durch den Vnfegen ſo vil mahl zu Hauſe kommen, daß ſie daran ſind weiſe worden.

Wer thut es denn? des Lucifers jüngſte Bruoth: welche bey diſen letzten Zeiten ausgeſchloſſen vndt ſich vor 30 Jahren Politicum, iezund aber cum odiosa nomina omnibus non minus ac Reipubl. alicuius Fiscali,[3]) tandem damnata fiant, Statistam nennet. Ergo ſo iſt der Böſe Rath ein Politicus oder Statista? De politico primum aliquid dicendum: Moderna enim nominis Politici abusio usitatissima, et huius tituli affectatio quotidiana, sed impertinentissima ex eo apparet, quando in clarissimi DD. Gumpelsheimeri Politico thesi 70. Politicum definimus virum bonum Rei Jurisque publici peritum. De hoc non loquimur, tutus enim sub Dei praesidio ut vivat rogamus et oramus. [133ᵛ] Politicus vndt Statista ex horum

[1]) Ursprünglich: Fürſten.

[2]) anſtrengen = nöthigen.

[3]) Der „Fiscal" iſt Moscherosch, die Respublica Strassburg. Ueber seine dortige amtliche Thätigkeit vgl. E. Martin in den Jahrb. f. Geschichte Lothringens Bd. 3 S. 1 ff.

Hoc dolendum inter Christianos, ea nobis esse vitia, quæ apud Turcas prodidisse crimen foret, et nescio quo pietatis Christianæ Zelo fucata. aperte enim si odissent magis ingenui credi possent, quam quum fronte occultare sensus suos tam ardenter studeant: nam nec amicus bonus est nisi qui aperte bonus. Cic. in Lælio. Sed hæc ferenda sunt. Sed qua virtute quibusque armis vincenda? ferre namque nec vincere est succumbere: non est; sed calumniis, invidiâ, obloquiis peti magnæ virtutis ars et opus est, et id genus dæmoniorum sustinendo et bene agendo superare et sic velut eicere. Hic tam Theologi variant ac Politici, ut supra tu dixisti, negant enim, affirmant rursus, sunt qui consultius fore autumant surda aure pertransire levium rabularum chorum, ut

ipsa secum petulans amentia certet.

his enim irasci læsæ conscientiæ signum apparere, in hæc inquirere pusillanimitatis. Lege Illustris et Amplissimi Cancellarii Fuldensis Illustres Reflexiones[1]) nempe v. §. 15. 16. 17 etc. Philemonis est:

Nil suavius nil docto viro dignius
Convitiatorem quam ferre: nam bene
Convitium qui simulat Convitium
Convitiatori rependit maximum.

Si enim imbecillior est, inquit Seneca, qui te læsit, parce illi, si potentior, tibi.

[116ᵛ] Ceterum, ne ingratum tibi me fuisse conspicere possis alias quasdam sine notis strophas, pro supplendo centenario numero adiunxi, has simul omnes invicem tibi remitto cum aliquot novis anno 1643 Argentinæ meditatis de gratiæ divinæ applausu, quas quæso boni, nec non aliter poteris, quia christianum instruunt, consule: Gott ſtraffet die ſo gewalt thun, vndt die meynen ſie haben ſich feſt geſezet vndt niemand werde ſie aus ihren felſen herabbringen, die wird ein Adler mit ſeinen fittichen herabſtürmen vndt deß federn werden auch das wenig gerechte

[1]) Die angezogenen Paragraphen in den Reflexiones des Kanzlers Wilh. Ign. Schütz handeln in der Frankfurter Ausgabe 1661 (S. 139—42) von denjenigen „die all ihrer Hohen Qualiteten unerachtet zu keiner ihrer Profession, Stand und löblich gefaster Intention gemessnen Promotion gelangen können."

zahlen vndt einen guten Nahmen erhalten ſoll da darff es beſſern Rathens. Ja dem iſt alſo. [134] Vnd nun dem Werckh näher zu kommen. Wir wollen ein Exempel ſezen, das wirt vns die ſach erleüttern. In dem Pfältziſchen Vnweſen iſt Grav Alberecht von Hanau[1]) in Straßburg in ſicherheit[2]) geweſt. Der hatte einen iungen Nasweiſen Scribenten der da in die lateiniſche ſchul gunge, ein fähig vnd geſpitztes Ingenium welcher als Ihro Gnaden wider abzogen da blieb vnd mit einem franzöſiſchen Herrn in franckhreich bey einem Parlaments Herrn kam, da er ſeine studia et praxin fortgeſetzet vndt wohl continuiret, daß er ein Politiſch kerl aber ein ſchlechter Chriſt worden. Der komt anno 1629 zu Ihro Hochgräfliche Gnaden Joh. Georg Wild vnd Rheingraven[3]) etc. in den Seidenfaden[4]) zu Straßburg, vnd meldete ſich vmb Dienſte an, bliebe auch eine Zeitlang bey dero Gnaden vndt zoge mit deroſelben etliche mahl in den Weſtrich: So liſtig als er war, ſahe er wohl daß es in denſelben Dienſten nicht aller dings hergienge wie es gehen ſollte; ſchriebe es aber aus affecten mehr den Amptleüten als den ellenden Zeitten zu, vnd bate auch daß er in das Ampt Vinstingen möchte befordert werden. Der Grav ſagte ia, aber den Andern fort zu bringen würde mühe geben,

[1]) Graf Albrecht zu Hanau (geb. 1579 gest. 1635), Sohn Philipp Ludwigs I. von Hanau, spielte die „Rolle des grundsätzlichen Störenfrieds in der gräflichen Familie“. Er lebte in dauerndem Unfrieden mit seinem älteren Bruder, dem regierenden Grafen Philipp Ludwig II., von dem er unbilliger Weise die Abtretung eines Teiles der Grafschaft verlangte. Näheres über diese Zwistigkeiten, an denen Graf Albrecht die Schuld trug, bei R. Wille, Hanau im 30jährigen Kriege, S. 8 und 9.

[2]) Ursprünglich: gefflücht geweſt.

[3]) Der Wild- und Rheingraf Johann Georg (gest. 1650) und sein älterer Bruder Philipp Otto übten ihren Anteil an der Grafschaft Salm und Finstingen gemeinsam aus. 1627 wollte Johann Georg seinen Anteil verkaufen. 1628 kam ein Teilungsvertrag zu Stande. Vgl. I. M. Kremers Geschichte des wild- und rheingräflichen Hauses, Mannheim 1769. § LXI S. 145. Ueber die verwickelten Eigentumsverhältnisse in der Herrschaft Finstingen vgl. meine Beiträge zu einer Biogr. M.'s S. 11 ff.

[4]) Der Seidenfaden war eine alte Strassburger Herberge, schon 1430 erwähnt. 1416 lebte ein Strassburger „Tuchmann“ Johann Sidenfaden. Die Herberge „zu dem Sidenfaden“ war das Eckhaus des „Sidenfadengessels“. Vgl. C. Schmidt: Strassburger Gassen- und Häusernamen im Mittelalter. 2. Aufl. Strassburg 1888, wo S. 175 die Herberge als im Jahre 1587 bestehend aufgeführt wird.

temporum descriptione ist einer. Mit einem Wort, es ist der Mißbrauch also in diſe Nahmen gekommen, daß die böſeſte Kerl ſich deren rühmen vndt gebrauchen, vndt gewiſſenhaffte Leütte ſich deren ſchämen müſſen. Was iſt dann ein ſolcher Vnpolitiſcher Politicus für ein Kerl? Ex thes. 7 . . . Ille qui comiter, amice, decore — lege textum ipse.[1]) Auf teutſch daß es die gute Leütte die das leder bezahlen müſſen auch verſtehen, Ein kerl, der zierlich freündlich, anmüthig mit den Leüten ſprechen kan, ſich dabey ieder weiſe, orts, zeit, vnd gelegenheit nach kan artig anſchicken vndt ſtellen: Die leüte ſehr dienſtlich grüſſen vndt anſprechen: gar züchtig vndt freimütig ſich erzeigen; in der leibesbewegung, in geberden, im gang, in manir des lebens, in worten vndt wercken gebührlich verhalten. in Ceremonien, Handküſſen, fußritſchen, bücken, rücken, ſchicken ſo ſittſam ſich ſtellen, iederman gern vmb ſich haben vndt leiden, welchen ſie ihren Gehorſam, fleiß vndt dienſt verſprechen vndt keinem Menſchen in Nichts zu wider leben wollen. Vnd was der kinder-tugenden mehr ſindt. non sine assentationis nota, non sine Principis macula, cuius dum imperio favent, obsequio suo grassantur in alios. plura et commoda lege in dicto Politico meisque ad eundem additionibus thes. 7 et seqq. welche vaniteten alle mit ihrem gebührenden ſtaupbeſen daſelbſt ausgeſtrichen werden. Dan die rechte wahre Politiſche weisheit beſtehet nicht darin, daß man in weltlich geſchraubten pöſſlen wohl abgericht, iedem zu gefallen reden, zu gefallen ſchweigen, wider gefallen liegen, wider gefallen betriegen, ſich trähen vndt ſtellen kan, vnd beſſer weiß was zu Küchen, Keller, warmſtube, Bauch, Bett, vndt ſeckel dienen mag, als dem Herrn ſeine Reputation vndt Lande zu conserviren.[2]) Et seqq. ibid. Siehe Golauw pag. 123 Händeküſſen et pag. 210 Anderſt ſeyn vndt . . . Das iſt aber all noch nicht was ich ſuche vndt warumb

Ein Böſer Rath.

In Politico nostro porro ſiehe von Wort zu Wort p. 108. thes. 88. Festinandum etc. bis ad thesin 90. Jezund allererſt merke ich es. Der[3]) iſt ein böſer Rath, der rathet, wie man nicht zahlen, vnd dadurch ſeinen guten Namen verlieren ſoll; aber wie man

[1]) Vgl. S. 7. These 7 der dissertatio de politico. Die folgenden Schilderungen finden sich zum Teil in Th. 8 und 9 daselbst.

[2]) und [3]) Beide Sätze finden sich fast wörtlich in der Dissert. de politico S. 9 und S. 110.

in der Erbschafft heßlich angesetzet? Ob er nicht den Derand[1]) hette gefangen nehmen lassen? Ob er nicht das Ortische[2]) Haus helffen einreißen oder Holtz davon verbrennet? Ob er nicht einige Küsten lassen aufmachen? Ob er nicht einen Marckstein ausfahren lassen? vnd was 100 sachen mehr sind, dieses alles specificirte er, vndt setzte den tax zu iedem verbrechen also, daß der Amptmann dem Herrn Graven etlich tausend gulden muste schuldig bleiben. Er kam vndt sagte dem Graven, daß er des Amptmanns bezahlung in der Hand hette. Der Grav begehrete sie zu besehen: vnd als er sie sahe sprach: Kerl dein fleiß vndt geschicklichkeit ist groß, ich wolte aber daß du sie zu besserem Meinem . . . . . .[3]) verwendet hettest: sind die Leütte vnd die bauren dessen allen so gestendig daß sie es Meinem Amptman vor Rath in Gesicht sagen, klagen, vndt auf den fall mit Recht formaliter ausführen dorffen? Nein antwortete Kerl, indignus alio nomine. [135] Sie haben alle dafür gebetten, sie haben mir es in Vertrauen gesagt vndt einer der Mittbeampten, der sagt er wisse noch vil mehr. Der Grav sprach Mein kerl, die Bauren kenne ich besser als du: daß sie klagen ist kein zweifel, aber die böse Zeiten gebens bismahlen nicht anderst, vnd wan schon mein Amptman von dar weg sein solte — welches doch vnfreündlich were, nachdem er so vil leibs vndt lebensgefahren so vil blünderungen vnd streiche daselbst ausgestanden, car c'est une cruauté et barbarie d'adjouster affliction à l'affligé so wirde es darumb weder zu Vinstingen, noch im Westrich nicht vmb ein Haar besser werden. Aber ich sehe daß du nicht vmb Mein oder des Justitiiren, sondern vmb deines eigenen Nuzens vndt Absehens, oder privat Haß vndt Neides willen solche vnfreündliche vndt vnrechtliche Inquisition angestellet: Solcher Amt-

---

Amtsschreiber, von 1638–65 Kirburgischer Amtmann in Finstingen) war, lagen Zerwürfnisse in der Familie nahe. Ueber eine Teilung der Herrschaft Geroldseck unter die Erben des Amtmanns Kilburger berichtet L. Benoit l. c. S. 64.

[1]) Derand war 1637 Amtmann der Herrschaft Havré in Finstingen und stellte den Antrag, dass unter den Finstinger Amtmännern stets einer der katholischen Religion angehören müsse. (L. Benoit a. a. O. S. 86) M. verspottet die Streitlust Derands in seinen Epigrammen. (Cent. V. N. 28.)

[2]) M.'s Schwiegermutter Franziska Kilburger war, wie das Finstinger Kirchenbuch angibt, eine geborene „Ortin".

[3]) Unleserlich.

weil man ihm vil ſchuldig were, ſo müßt man ihn vor bezahlen. Der Kerl replicirt man ſolle ihn aufziehen ein Jahr 25 vndt vertröſtung geben, dan weil er da begütert were dorffte er doch die herrſchafft wegen ſolchen verzuges nicht wider den kopff ſtoſſen: in diſen Jahren wirde es nicht fehlen der Amptman wirde ein mahl ein Vnglückh kriegen, ſo könte man incidenter auch einen ſtrich durch diſe herrſchafftliche ſchuld machen, Er wirde es doch Niemand klagen dorffen. Antwortet der Grav, das iſt wohl ſtatiſtiſch genug gerathen, aber nicht Chriſtlich; ſprach der kerl, ſo will ich ihn dan in einem Viertel Jahr bezahlen. Der Grav ſagte ia, er ſeye es zufrieden vndt er ſolte den Dienſt haben ſo bald der Ander würde bezahlt ſeyn, eher nicht. Der Kerl zoge nach Vinſtingen vndt vnvermerckt forſchte bey allen bauren was er ausforſchen kundte von des Amptmanns Weſen, thun vndt laſſen: ob er ihnen die Juſtitiam recht adminiſtriret, keinem Vnrecht gethan, keinem güter entzogen, keinem die birren genommen. [134v] Ob er nicht einen Rauſch gehabt? ob er nicht gefiſcht? ob er nicht einen herrſchafftlichen Acker gebraucht? Ob er nicht ſeinen knecht geſchlagen? Ob er nicht ſeine Magd geküßt? Ob er auch ſeye ronde [1]) gangen? Ob er nicht die Franzoſen in Vinſtingen gebracht? [2]) Ob er nicht mit dem Pfarrherrn gezanckt? [3]) Ob er nicht die Kilburgiſche [4]) Kinder

---

[1]) D. h. ob er auch als Amtmann seiner Pflicht nachgekommen sei und durch Rundgänge die Wachtposten controlliert habe.

[2]) Auf den Einfall der Lothringer in Finstingen (1638) folgte 1639 ein solcher seitens der Franzosen.

[3]) M.'s Verhältnis zu dem Pfarrer in Finstingen scheint kein gutes gewesen zu sein. Im Quartband f. 79 steht folgende Strophe, der möglicher Weise ein Erlebnis des Verfassers zu Grunde liegt:

Wan mit harten Donnersworten
ſpricht der Pfarrherr wider dich
vnd dich auch vnbilliglich
ausſchilt auff der Kanzil dorten
ſo iſt

Exemplum Wolffr. Da M.'s Freund Wolfram selbst Pfarrer war, muss seine Erwähnung bei dieser Strophe als „exemplum" wohl einen uns unbekannten Grund haben; zu den von der Kanzel herab Gescholtenen kann er gewiss nicht gehören.

[4]) Durch seine Ehe mit Anna Maria Kilburger war M. mit der in Finstingen ansässigen Familie Kilburger von Biedburg verschwägert worden. Da der Grossvater von M.'s Gattin Matthias Kilburger Schwiegervater von M.'s ärgsten Feinde Bartholomäus Dieter (von 1628

vndt treiben. Jener alte Teütſche Herr L. T. W.[1]) ſagte von einem ſeiner Auditorum, von diſem kerl kan ich nichts gutes hoffen er ſchweigt mir zu vil, er iſt mir zu heimdückiſch, Er hatt einen ſchalckh verborgen im herzen.

[137] Ein Kerl der das Vnrechte corrigiren vndt ſtraffen will, ſolches andet, vorab wan er ex officio vel mandato dazu befehlt iſt, der iſt zwar bey vilen die neben die ſchnur hauen vnangenehm, Er wird aber ſein lebtag keinen ſtath vmbwerffen, er iſt vil zu apert vndt redlich dazu. Aber einer der alles höret, ſtill iſt, ſtill ſchweiget, heimlich forſchet, heimlich adplaudiret, publice moderat erſcheinet, oder ſonſt aus eigenſinniger toller caprice vnd antipathie ſeine commissiones anordnet, wie Tiberius, Cromwell etc. Der wirdt ſeine Zeit ausſehen, vndt gewiß den ſtath umb kehren. Alſo wan ein Soldath ein Couyon iſt, mehr disputirt oder ſtillſchweigend klügelt, als dreinſchmeiſt vndt die Hende übet, ſo hatt man ſich ex post facto in Regirung vor ihm zu hüten: dan ein ſolcher wirdt in statu ſtillſchweigend alles durch Machiavelli principia vndt deren anhangende tyranney vnderſtehen durchzutreiben. Die Statiſten ſind in ihren welttklugen principiis ſo erſoffen, daß ſie die hohe Regirung Gottes warhafftig für ein ohnmächtiges Ding vndt bloſſes gedicht achten. DL ſagt, wan Carlſtadt glaubt daß ein Allmächtiger Gott ſeye, der alles wiſſe vndt ordne, der den verübten gewalt vndt vnrecht ſtraffe, daß er vber alles disponire, alles regire: ſo ſolle Ihn Gott ſtraffen. Ebenſo ſolche Statiſten, welche davorhalten, daß auch obstante summa illa potentia ſie eben (ſo) wohl alles penetriren, richten, vmbſtoſſen vndt mit ihrer klugheit vollführen oder verhindern können. [136] Das ſind die Machiavelliſche Räthe die Chriſtliche Herrſchafften zu aller atheisterey auſſer der Regirung Gottes hinaus ins teufels felde führen, vndt weh wo dergleichen Räthe irgend zuvor bey jungen herrn præceptores geweſen, da wohl zu erachten mit was Gottloſen principiis ſie ſie werden vnderrichtet, wo nicht gar von der Regirung ab vndt zu atheisterey[2]) erzogen haben, damit ſie indeſſen die Domini Dominantium ſeyn vndt ihren Herrſchafften geſetze vndt ordnung nach ihren verdampten Ehr vndt geltgeizigen passionen vorſchreiben können. adde Golaw p. 177 Bey Hoffe komen.

[1]) Laurentius Thomas Walliser, M.'s Lehrer (1569–1631).
[2]) Urſprünglich: vaniteten.

Wan ein geborener teutſcher ſolche Italianiſche künſte brauchet, bey freunden vnd an orten da er ſoll offenherzig ſein, ſo iſt ſein Herz aus den teutſchen ſchranckhen: Tedesco italianizato diabolo incarnato.

Offenherzige Räthe werden keinem Stath ſchaden bringen. Hüte dich aber für denen, die ſtill ſchweigen vnd tieff gründen wie die ſtille waſſer, dan da iſt gefahr. Solche in vaniteten vndt Einbildung groſſen Verſtandes erſoffene Statiſten, wan ſie die ſpizigkeit ihres Verſtandes vnd ihrer Nasweisheit der Welt kundt machen, was ſie für Heldennahmen erhalten werden!

Sed cavete ô Principes Christiani ab hoc veneno. Machiavellus Italus Germaniam fecit impiam. Germanus Italus faciet Germaniam infernum. Optime Gallus ille (du Nervèze). Les artifices qu'on cherche pour l'aduancement de quelque affaire apportent plus de domage que de profit (s'ils sont decouverts) et laissent toujours plus de crainte que d'espérance.

Was nützlich offtmals[1]) iſt, iſt allemahl nicht Ehrlich
Was bäuriſch etwa nutzt, nutzt allemahl nicht herrlich
Was zeihen ſich dan die, die einem Fürſten rathen
Zu richten ſo den Nuz, wie kaum die Bauren thaten?
Den Nutz bekommen ſie; der Fürſt bekomt[2]) zu nemen,
Weil wenig Ehre bleibt, gemeiniglich zu[3]) ſchemen.

Golau I. 10. 100.

Ein Chriſt der diſes liſet, vndt weiß, vnd gewiß glaubet daß ein Gott ſeye der dermahlen alles gute belohnen vndt alles böſe ſtraffen werde, der wird diſem leicht beifall geben et digito compescere labellum. Sufficiat ad infamiam et internecionem omni viro bono, creditorem esse alicuius potentis. heu quid nobis parentum parsimonia, quid pericula, iniuriae, calumniae, persecutiones vigiliae, excussiones, vulnera infamia, spolia et praeter mortem mala omnia quae singula nos sumus perpessi! Est DEVS!

adde Ψ. 40. v. 11.

---

[1]) Bei Logau: offters.
[2]) Logau: bekümmt.
[3]) Logau: das. Das Sinngedicht steht I. 8, 100 der Sammlung.

[Biographisches aus der Strophenfolge Fol. 48—115v.][1])

[72] Fures.

Wan dich Bruder Diether haſſet
bricht dir Haus vnd ſchewer ab
Macht dich aller Welt ſchabab
auf den Tod verfolgen laſſet
So iſt

[73] Officium.

komſtu nicht zu dienſt vnd Ehren
wegen der Religion
glaubſtu richt weich nicht davon
Gott wird dich wohl ſonſt ernehren
So iſt

[84v] Rapina, spoliatio.[2])

Thut ein Bluthund auf dich bringen
ſtellet dir bey tag vndt Nacht
wie er dich durch Liſt vnd Macht
Mög vmb Gut Ehr Leben bringen.
Bett du. Patientia

[85v] Domini.

Wan dein Herrſchafft wird beweget
durch die feind, verlaſt dich gar
du wirſt ſehn wie wunderbahr
ſie der Högſt zu Boden leget.
Drumb nur Patientia

[86] Domini.

Fürſten, Graven, Herren, Frauen
haben ſie ein treüen Mann
der mit Rath Jhnn dienen kan
Andre wollen jhn nicht ſchauen
So iſt Patientia
Gar ein forchtſam Mittel da.

[86v] Wan vntreue Räth verwegen
Einen treüen feinden an
bis er jhnn iſt vnderthan
vndt ſie jhn fort ſchaffen mögen.

[1]) Vgl. S. 3 und 9, Anm. 1. Diese Strophen fehlen in B und C sie enthalten durchweg Anspielungen auf persönliche Erlebnisse M.'s.

[2]) Fol. 85 steht eine Variante von 84v.

So kan Patientia
Nicht ein Härle nuzen da.

[87] Domini.

Herr, biſtu Ein Herr Geboren
muſt doch Einen diener ſehn
Mit deins Bruders gut vmbgehn
Als werſtu dem Land verlohren
Ein weyl Patientia
Iſt das beſte Mittel da.

[87ᵛ] Dom. Abſchid.

Biſtu Fürſt, Grav, Herr von Stande
Wilt dein Diener ſchaffen forth
Gib jhm Geltt vnd gute Worth
Laſſ jhn von dir ohne ſchande
Kluge Patientia

[88] Magistratus.

Wan Ein Oberkeit was jucket
Mgcht dir deine Sachen ſchwer
vndt ob ſie ſelbs Hergott wer
dich verhindert, vndertrucket
ſo iſt etc.

[88ᵛ] Dominus iuravit.[1])

Hatt dein Herr vff Eid verſprochen
daß Gott von jhm weichen ſoll
wan er dich verlaſſen woll
vndt er hatt den Eid gebrochen
Schweig ſtill! Patientia!
Gott wird es ſchon richten da.

[89] Nicht zahlen, potentes Debitores.

Wan ein böſer Rath mit Hezen
Mit Gewalt etc. [vgl. S. 103]

[93ᵛ]

Wan dich Schelm ein Schelmen nennet
Hur ein Hur, ein Dieb ein Dieb
So fern dir dein Ehr iſt lieb
Schweig, thu nicht als ob dichs brennet
Dan nur Patientia

[1]) Auf Fol. 88ᵛ zwei Varianten zu dieser Strophe.

[94] potenter mentiri.

Muſt laſſen von dir Prächtig
liegen, was man liegen kan
Hurenvogel, Lumppenmann
vndt der Schelm iſt dir zu mächtig.
So ſchweig! Patientia

[94ᵛ] Salve inimice.

Wan ein Schelm dich freündlich grüſſet
vndt ganz freündlich doch gedenckt
daß du wereſt auffgehenckt:
weiß Gott er wirdts ſelber büſſen
Drumb iſt Patientia

[95] Nobilitas.

Wan dich Deka[1] hett verlogen
bey dem Adel, vndt gedacht
ob denſelben du veracht
der ſie doch ſelbſt hatt betrogen
So iſt

[95ᵛ] Domini Calumniatores.

Hatt dein Herr dich ſelbſt verſchreyet
ſo verſchriben, daß die weltt
dir verſagt gunſt, dienſt, brodt, geltt
daß dich auch das Leben reüet.
So iſt

[96ᵛ] civiliter mortuus.

Wan dich falſche Zungen haben
ſo ellendig zugericht
daß man deiner achtet nicht
biſt als einer der begraben
So iſt Patientia

[97ᵛ] consanguinei[2]

Wan die negſte freünde fehlen
dich verhindern da vnd dort

[1] Eine mir unverständliche Anspielung auf einen verleumderischen Kollegen. Dieselbe Strophe IV, 11 nur mit der Variante: wan dich einer hett verlogen.

[2] Variante von A. fol. 44 (vgl. S. 96). Fol. 98, 98ᵛ und 99 enthalten ähnliche Strophen auf Amici inconstantes, clientes etc.

vnverhindert treiben fort
vnd dir deine güter ſtehlen
So iſt Patientia

[100] Frater falsus.

Hatt dich einer auffgenommen
In ſein werthe Bruderſchafft,
Nimt dir doch bald krafft vnd ſafft
vndt bringt dich in ſchad vndt ſchande.
Klag es Gott, Patientia
wird ihn wider finden da.

[Gedicht auf Maria Barbara Paniel.][1])

[44r] Seit als ich an der Ried zu wohnen bin geſeſſen
hab ich des Pindus krafft vndt Liebe ſchir vergeſſen
Phillis alle tag
machet meine klag
friſch vndt new.
Mein Schallmey
hatt nun ein Loch bekommen
mir Luſt vndt frewd genommen.
mein fauſt mag nicht mehr ſchreiben
mein hertz will nicht mehr bleiben,
auff das feld
Ins gewäld
ſteht mein begier
bis das herze mir

[1]) Phillis ist M.'s zweite Gattin Maria Barbara Paniel, mit der er sich im Jahre 1633 verheiratete. Im Weiberlob II, 3 S. 283 wird erzählt, wie er sie bei ihrer ersten Begegnung ein „Wälsch Lied" habe singen hören „anfangend Phillis". Er habe sich „in Kurtzweil vnd Jhro zu Ehren Philander genant, sei aber endlich recht Philisander geworden". Fol. 289 und 290 ib. sind zwei Bilder von ihr; zu dem zweiten ist in der Ausgabe von 1677 am Rande bemerkt: Maria Barbara Paniel, während in der Ausgabe von 1650 nur steht: „Hieher gehöret das Liebe Bild." Sie war die Tochter eines Beamten (Schlosser a. a. O. S. 64 vermutet eines Crichingischen). Ursprünglich katholisch erzogen, war **e später auf** M.'s Wunsch zum lutherischen Bekenntnis übergetreten: **i Dei** beneficio ad nos quoque rediit". Sie starb schon im Jahre **der** Reise nach Strassburg zu Lützelstein (vgl. M.'s Brief an **Machner** vom 10. Jan. 1652 in der Zeitschr. f. deutsche Philol. **3 ff.).**

wird durch ein gute ſtund, ein liebe ſtund gebrochen
vndt ich die Phillis mein durch meinen todt gerochen.

[Segen des Gebets und der Wohlthätigkeit.]

[46] Betten iſt die gröſſeſte Arbeit Eines Chriſten. adde Moller Evang. p. 267.

Jean Mein Knecht zu Vinstingen[1]) bleibte bey mir weil er das brodt zu theilen vnder Heyden hatte. 1639. In Allmoſen vndt Barmhertzigkeit ſeye fürtig vnd thue es zur Zeit, wan dich der arme bittet, vndt ziehe nicht auf von einer ſtund oder tag zum anderen; ſondern thue es gleich, die Noth iſt bey dem Armen, vnd er ſeufftzet zu Gott, wan er ſo lange harren muß auff die hülffe die dir Gott gegen Ihm befohlen; er erhöret, wie du erhöret haſt, widerumb. 12 Febr. 1663.

[Anagramm auf Johannes Hermannus.[2])

[145] Johannes Hermannus

αναγρ.

Non es in manu sera
Es e manna, non uris,
En nos in manu sera
Annon herus semina.

[Entwurf eines Leichenarmen auf Chr. Kernmann.[3])

[128] So haſtu nun du Kern von einem treuen Mann
Die Vnluſt vnd Vertrieß der Schule vberwunden
vndt was ein ieder Chriſt ſich wünſchen ſoll vndt kan
der Vnruh durch den Todt biſt ſeeliglich entbunden.

[1]) Jean Wahl, d. h. der Wälsche, war, wie Schlosser a. a. O. S. 61 mittheilt, um 1640 in Diensten M.'s und lebte noch 1662 zu Berthelmingen.

[2]) Vielleicht der Bruder von M.'s Freund Wolfram, vgl. Schlosser a. a. O.

[3]) Ueber Kernmann, den M. Seibitz „vir ad tractandam instituendamque primam aetatem natus" nennt, vgl. meine Beitr. zur Biogr. M.'s S. 32 und Insomnis Cura S. 42 des Neudrucks. Im Folioband fol. 75 ſteht folgende Strophe die auf Kernmanns Thätigkeit anſpielt:

Praeceptorat Muſtu in der Schule lehren
brauchſt allen Ernſt vndt fleiß
daß dir ausgeht Angſt vndt ſchweiß
Muß zum Vndanckh dich verzehren
So iſt Patientia.

was nuzen du geſchafft das iſt am hellen tag
wir haben die wir es geſehen ſelbſt erfahren,
die Jugend iſt betrübt; in ſiben vnd zwanzig Jahren
was vnluſt hatt der mann mit groſſer freüd vnd luſt
was vnmuth vnd verdrieß mit freündtlichen geberden
bey dem ſo jungen volckh im ſchulgeſtanck vnd wuſt
genommen ein, mit danckh wie man danckht auf der Erden.

Täglich wan der tag anbrach
that er vor der ſchule ſtehen
wo das völklein — — ran
muſt er ihm entgegen gehen
Ach was iſt das für ein danck
täglich mit dem Tag aufſtehen
Vnd dem ſüſſen Schulgeſtanckh
mit — — entgegen gehen.
Wan die jugend vngeheür
rauſcht daher wie wildes feür
Einer pfeifft der andre ſingt
Einer greint der ander lachet
Einer ſchreyt der andre ſpringt
Einer hupfft der andre krachet
vnd ein ſolches leben macht
daß eim Herz vnd Leber kracht.
Komt man in die Schul hinein
Lauffen ſie dann hien vnd wider
Raſchen grunzen wie die ſchwein
heiſſt man ſie dan ſitzen nieder
So wird ihnen angſt vnd bang
vnd thut doch nicht wären lang.
[128v] ſchlägt man dan mit ruthen drein
ſo wil d' Muter es nicht leiden
ſchreyt vnd klagt es vmb vnd vmb
daß man möchte werden dumb . . . . . .

[Fabel vom Hund und der Schlange.][1])

[139] 1. Der Herr war auf der jagt
die Frau war bey der Magdt
Sie beide in der Küche

Ein Schlang kam angeſchlichen
ſtracks auf die wiegen zu
vnd wolt das kindlein ſtechen
welches lag in der ruh:
wer kunt hier unſchuld rächen?

2. ſolchs that der treüe Hund
Er kam zur ſelben ſtund
her in die Stub geloffen!
die Schlang hatt er getroffen
daß ſie negſt bey der wieg,
ſo ſchadlos umgefallen,
in dieſem ſtreit vnd Krieg,
todt liegen blieb mit ſchallen.

3. Die Mutter hörts vnd war
umb jhr liebs kindlein bar
zu ſehen mit Verlangen
zur Stubthür eingegangen.
ſie war dem kleinen treu
wollt jhm zu trincken geben
Sie ruft mit angſtgeſchrey:
O weh mein kind dein leben!

4. Ach! mein Ach! liebes Kind,
daß ich dich küſſ geſchwindt
hatts nicht der Hund getödtet?
der Mann von Zorn erröthet
als er im eintritt war
mit Stöſſen vnd mit ſchlägen
den Hund erlegt er gar
bis ihm zerbrach der degen

[1]) Das Manuskript ist vielfach durchkorrigiert; die Reimstellung ist später geändert worden. Die Fabel sollte als Beispiel zu folgender Strophe (IV, 31) dienen, wie ein Verweisungszeichen anzeigt.

Stoßt dein Rath den Hund darnider
Ach mein Herr! Er laß ihn gehn
denckt wie jenem Hund geſchen?
Hett er iezt ſein leben wider!
Alles einem Herren ſchadt
Wan er kein Gedult nicht hatt.

was nutzen du geſchafft das iſt am hellen tag
wir haben die wir es geſehen ſelbſt erfahren,
die Jugend iſt betrübt; in ſiben vnd zwanzig Jahren
was vnluſt hatt der mann mit groſſer freüd vnd luſt
was vnmuth vnd verdrieß mit freündtlichen geberden
bey dem ſo jungen volckh im ſchulgeſtanck vnd wnſt
genommen ein, mit danckh wie man danckht auf der Erden.

Täglich wan der tag anbrach
that er vor der ſchule ſtehen
wo das völklein -- [illegible] ran
muſt er ihm entgegen gehen
Ach was iſt das für ein danck
täglich mit dem Tag aufſtehen
Vnd dem ſüſſen Schulgeſtanckh
mit [illegible] -- entgegen gehen.
Wan die jugend vngeheür
rauſcht daher wie wildes feür
Einer pfeifft der andre ſingt
Einer greint der ander lachet
Einer ſchreyt der andre ſpringt
Einer hupfft der andre krachet
vnd ein ſolches leben macht
daß eim Herz vnd Leber kracht.
Komt man in die Schul hinein
Lauffen ſie dann hien vnd wider
Naſchen grunzen wie die ſchwein
heiſſt man ſie dan ſitzen nieder
So wird ihnen angſt vnd bang
vnd thut doch nicht wären lang.
[128v] ſchlägt man dan mit ruthen drein
ſo wil d' Muter es nicht leiden
ſchreyt vnd klagt es vmb vnd vmb
daß man möchte werden dumb . . . . . .

[Fabel vom Hund und der Schlange.][1]

[139] 1. Der Herr war auf der jagt
die Frau war bey der Magdt
Sie beide in der Küche

A. Sum miserandus amans. me desperatio ad istam
Impellit rabiem, huc navita flecte ratem.
Ch. Haud faciam, neque enim soleo transmittere quenquam
Vivorum, quare hinc comprime stulte gradum.
A. At quondam Alciden, at Thesea, Pyrrhitoumque
Et fortem Aeneam hæc tua cymba tulit.
Ch. Non equidem inficior, sed facti pœnitet, unde
Deinceps hoc nunquam fecero, cede loco.
A. Qui vero hoc? nam nulla vides hic arma nec ullas
(parce metu) invalidus molior insidias. etc.

[Abschriften und Entwürfe geistlicher Lieder.]

Im Folioband sind die Abschriften von zwei geistlichen Liedern enthalten: 1) Fol. 119/119^{v} von Kaspar Schmucker: Frisch auff, mein Seel, verzage nit und zwar die von Wackernagel Bd. V S. 3 mitgeteilten 8 Strophen; 2) von Martin Bindemann: Man spricht wen Gott erfrewt, die 14 bei Wackernagel Bd. V S. 187 abgedruckten Strophen. Von dem Schmucker'schen Lied sind 5 Strophen auch fol. 142 abgeschrieben. Dann findet sich fol. 122 -123^{v} unter der Ueberschrift: 25 7^{bris} 1643 der vielfach korrigierte und abgeänderte Entwurf eines geistlichen Liedes von 19 Strophen. Die Reinschrift desselben steht fol. 117 und 118. Weder der Entwurf noch die Reinschrift zeigen die Handschrift Moscheroschs; die Reinschrift ist von derselben Hand besorgt, die verschiedene Abschriften im Folioband (z. B. die des Briefes „Edler Philander" fol. 126 und 126^{v}) gefertigt hat. Bei Wackernagel fand ich das Lied nicht; der Strophenbau ist der gleiche wie in Luthers: Nu frewt euch, lieben Christen gmeyn etc. (Wackernagel Bd. III S. 5). Ich teile die beiden ersten Strophen mit:

1. Nun frew dich liebe Seele mein
den Schöpfer dein zu loben
Dein Stimm erheb jetzt hell und rein
Dein Gott ist hoch erhoben.
Dein Glück hatt Er dir vorbereit
Er schickts wan es ihm dunckt Zeit
Daran laß dich genügen.

2. Was wollſtu vil in ſorgen ſeyn
ſein Allmacht auszugründen?
Er laßt ein kleines vögelein
ſein ſpeis ohn ſorgen finden;
zum Menſchen hatt Er dich gemacht
vil mehr hatt er auch dich bedacht.
Daran laß dich genügen.

[Abschiedsgedichte auf Moscherosch gelegentlich seiner Reise nach Genf.]

[148 bis 151v] 4 bedruckte Quartblätter mit Abschiedsgedichten. Der Titel lautet: Christo Duce / comite virtute / ornatissimum Juvenem / Hanoicum / Ex incluta Argentinensium Academia / studiorum suorum Rectrice / Ad / Genevenses et ulteriorem / Galliam / 13 July / Abituritiones parantem / sine viatico / Hoc / Dimittere / noluerunt / Fautores, Amici, Charissimi .... M.DCXXIIII. Unter den Verfassern, die fast alle lateinische Verse beisteuerten — nur ein Gedicht ist in französischen Alexandrinern geschrieben —, befinden sich Johann Georg Dorscheus (geb 1597, gestorben als Professor der Theologie zu Rostock 1660), Karl Eggen, mit dem Moscherosch sich später entzweite (vgl. S. 40 zu Strophe X und Seite 87 die lateinischen Worte vor dem Gedicht Reyſen iſt Mühe etc.), sein schlesischer Korrespondent Matthias Machner aus Jauer und sein späterer Schwager Sebastian König. Im Oktober 1624 wurde Moscherosch zu Genf promoviert.

BEKENNTNISSE ZUM GEIST

Was uns nottut
sind Bücher, deren Gehalt sich den unmittelbaren Einbezug in das Leben des Lesenden wieder unaufhaltsam verschafft.
EUGEN GOTTLOB WINKLER

Bisher erschienen:

RUDOLF BACH
Der Aufbruch des deutschen Geistes
Essays über Lessing, Klopstock, Herder
100 Seiten

*ERNST BACMEISTER
Schöpferische Weltbetrachtung
Essays, 192 Seiten

JOSEF HOFMILLER
Nordische Märchen
Zweite Auflage, 208 Seiten

HENRY DE MONTHERLANT
Nutzloses Dienen
Essays, 240 Seiten

*EUGEN GOTTLOB WINKLER
Gestalten und Probleme
Neuausgabe, 160 Seiten

*Europäische Künstlerbriefe
Eingeleitet von Gustav R. Hocke
200 Seiten

Platon-Brevier
Herausgegeben von Karl Kindt
192 Seiten

Jeder Band geschmackvoll gebunden in Efelpappe RM 3.60
Die mit * bezeichneten auch in Leinen RM 4.80

KARL RAUCH VERLAG
MARKKLEEBERG BEI LEIPZIG

ohte.

legel

den Kunst

chule zu München.

A. W. Schlegels.

München 1897.

Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

2. Was wollſtu vil in ſorgen ſenn
ſein Allmacht auszugründen?
Er laßt ein kleines vögelein
ſein ſpeis ohn ſorgen finden;
zum Menſchen hatt Er dich gemacht
vil mehr hatt er auch dich bedacht.
Daran laß dich genügen.

[Abschiedsgedichte auf Moscherosch gelegentlich seiner Reise nach Genf.]

[148 bis 151v] 4 bedruckte Quartblätter mit Abschiedsgedichten. Der Titel lautet: Christo Duce / comite virtute / ornatissimum Juvenem / Hanoicum / Ex inclyta Argentinensium Academia / studiorum suorum Rectrice / Ad / Genevenses et ulteriorem / Galliam / 13 July / Abituritiones parantem / sine viatico / Hoc / Dimittere / noluerunt / Fautores, Amici, Charissimi .... M.DCXXIIII. Unter den Verfassern, die fast alle lateinische Verse beisteuerten — nur ein Gedicht ist in französischen Alexandrinern geschrieben —, befinden sich Johann Georg Dorscheus (geb 1597, gestorben als Professor der Theologie zu Rostock 1660), Karl Eggen, mit dem Moscherosch sich später entzweite (vgl. S. 40 zu Strophe X und Seite 87 die lateinischen Worte vor dem Gedicht Reyſen iſt Mühe etc.), sein schlesischer Korrespondent Matthias Machner aus Jauer und sein späterer Schwager Sebastian König. Im Oktober 1624 wurde Moscherosch zu Genf promoviert.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

III.

Die Brüder

A. W. und F. Schlegel

in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst

dargestellt

von

Dr. Emil Sulger-Gebing,
Privatdozenten an der Kgl. technischen Hochschule zu München.

Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegels.

München 1897.
Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Franz Muncker

in herzlicher Dankbarkeit gewidmet.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit ist aus der Frage heraus entstanden: „Auf welches Material, auf welche selbstgesehenen Kunstwerke haben sich die beiden Führer der älteren Romantik bei ihren Kunstschriften stützen können?“ und hat sich von da aus zu einer Darstellung ihrer Beziehungen zur bildenden Kunst überhaupt entwickelt. Dass ich dabei auch auf die ästhetischen Ansichten der Brüder, wie sie besonders August Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen dargelegt hat, näher eingehen musste, ergab sich im Verlaufe der Arbeit ganz von selbst; immerhin habe ich sie nur so weit herangezogen, als mir für das Hauptthema nötig erschien, und darum auch den Titel nicht durch den Zusatz „und zur Aesthetik“ erweitert, um nicht etwa unerfüllt bleibende Hoffnungen dadurch zu erwecken.

Was von neuem Material teils im Text,[1]) teils in den vier Beilagen geboten wird, verdanke ich ausschliesslich der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden; ihrem hochverdienten Leiter, Herrn Prof. Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld, bin ich für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, womit er mir den Briefnachlass A. W. Schlegels zur Benutzung in München zugäng-

[1]) Vergl. S. 30, 64, 107, 113, 160 f., 166 f., 169 f. und 173.

lich machte, zu hohem Danke verpflichtet. Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Muncker, habe ich für manche Anregung und Auskunft im einzelnen sowie für sein stetes Interesse an der Arbeit warm zu danken, und meinem werten Freunde, Herrn Universitätsbibliothekar Dr. Hans Schnorr von Carolsfeld, sei auch an dieser Stelle für seine nimmermüde Hilfsbereitschaft in allen bibliothekarischen Dingen mein herzlicher Dank ausgesprochen.

München, Ende Dezember 1896.

Dr. Emil Sulger-Gebing.

Inhalt.

Seite

I. Friedrich Schlegels erste Eindrücke und erste Aeusserungen über bildende Kunst (bis 1797) 1
II. August Wilhelm Schlegels Anfänge und erste Aeusserungen über bildende Kunst (bis 1798) 16
III. Gemeinsames Wirken der beiden Brüder im „Athenäum“ und ihre gleichzeitigen Werke (1798—1801) 31
IV. August Wilhelms Berliner Vorlesungen und Friedrichs „Europa“ (1801—1805) 80
V. Friedrich Schlegels letzte fünfundzwanzig Jahre (1804—1829) 134
VI. August Wilhelm Schlegel im Dienste der Frau von Staël und bis zu seinem Tode (1804—1845) 150

Beilagen:

1. Brief A. W. Schlegels an W. Ternite 181
2. a) Konzept eines Schreibens A. W. Schlegels an das Ministerium Altenstein 181
   b) Konzept einer Gemäldebeschreibung A. W. Schlegels . . 183
3. Konzept eines Gutachtens A. W. Schlegels über die architektonische Dekoration der Universitäts-Aula zu Bonn . . . 187
4. a) Abschrift eines Briefes A. W. Schlegels an den Prinzen Albert von Sachsen-Coburg-Gotha 189
   b) Antwort des Prinzen Albert an A. W. Schlegel . . . 191

Namenverzeichnis 193

I.

Friedrich Schlegels erste Eindrücke und erste Aeusserungen über bildende Kunst.

Die Jugend Friedrich Schlegels stand, was seine Beziehungen zur bildenden Kunst betrifft, durchaus im Zeichen Winckelmanns. Seine ersten Jahre in Hannover, seine kaufmännische Lehrzeit in Leipzig, sowie die nach dem Willen und Wunsche des Vaters zunächst der Juristerei, bald aber aus eigener Wahl der antiken Philologie und Philosophie gewidmeten ersten Studienjahre boten seiner Anschauung wenig oder nichts von künstlerischem Werte dar. Noch beschäftigte er sich neben den Tragikern und Platon für die bildende Kunst ausschliesslich mit Winckelmann.[1]) „Den ersten Anfangspunkt meiner Kunstanschauungen", schreibt er selber mehr als 30 Jahre später,[2]) „gewährte mir die Antikensammlung zu Dresden", damals nach Justis Wort „die einzig bedeutende Deutschlands",[3]) insbesondere bei einem längeren Aufenthalt in der sächsischen Residenzstadt 1789. Dem Siebzehnjährigen war neben diesen antiken Originalen, die in vier Pavillons und einem Zimmer im Erdgeschoss des japanischen Palastes im grossen Garten[4]) aufgestellt waren, auch die reichhaltige Sammlung von Gipsabgüssen wertvoll, welche Raphael Mengs nach italienischen Antiken und wenigen neueren Werken angelegt hatte;[5]) sie befand sich damals im

[1]) Friedr. Schlegels sämtliche Werke, Bd. VI. 1823. S. VII f. — [2]) Ebenda S. VII, VIII. — [3]) Vergl. Justis kurze Charakteristik der Sammlung in seinem Winckelmann Bd. I. S. 272. — [4]) R. W. Dassdorf, Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der Churfürstlichen Residenzstadt Dresden; das. 1782. S. 555. und Neues Gemälde von Dresden, das. 1817. S. 239. — [5]) Und zwar als Duplikat der Sammlung für die von ihm eingerichtete spanische Kunstakademie im Escurial.

Brühl'schen Garten,[6]) seit 1792 dann im Erdgechosse des ehemaligen Stallgebäudes am Neuen Markte.[7]) Sie enthielt nach einer Angabe von 1817[8]) „mehrere tausend Abgüsse" (?) und jedenfalls die fast lückenlose Reihe der hervorragendsten damals bekannten Werke, wie den Laokoon, den Apollo vom Belvedere, den sterbenden Fechter, die Ringergruppe u. s. w. Hier also schuf sich der junge, altertumsbegeisterte Philologe durch die sinnliche Anschauung „eine feste, dauernde Grundlage für seine Studien des klassischen Altertums in den nächstfolgenden Jahren",[9]) und noch drei Jahrzehnte später, als er selbst innerlich ein so ganz anderer geworden, weiss er davon zu erzählen, wie mächtig ihn nicht nur die Schönheit und Grösse dieser Werke, darauf war er ja durch Winckelmann vorbereitet, sondern auch ihre lebendige Bewegtheit gepackt hat.

Wir denken, wenn wir heute von den Kunstschätzen Dresdens sprechen, in erster Linie an die Gemäldegalerie mit ihrer unvergleichlichen Perle, Raffaels Sixtina, und ihrer Fülle durch die ganze Welt berühmter Meisterwerke der verschiedenen Schulen. Sie befand sich 1747—1855 in dem dafür erbauten oberen Stockwerk des Stallgebäudes (des jetzigen Museum Johanneum) am Neuen Markte.[10]) Aber ihrem unerschöpflichen Reichtume trat der junge Altertumsschwärmer erst später näher; damals sprachen ihn nur solche Bilder an, „welche durch eine grosse Komposition und einfache Hoheit der Töne und des Ausdruckes am meisten noch der Antike gleichen".[11]) Auch als er 1792 zu kurzem Besuche seiner Schwester Charlotte Ernst von Leipzig nach Dresden fuhr, scheint sich dort seine Anschauung im gleichen Kreise bewegt zu haben. Zwar widmete er den Kunstwerken „alle Zeit, die ihm die Menschen übrig liessen",[12]) aber wir werden gut thun, dies in erster Linie auf die Antiken zu beziehen; denn

---

[6]) S. W. VI. S. VIII. — [7]) Neues Gemälde S. 243 ff. Sie bildet den Grundstock der heutigen Dresdener Abguss-Sammlung. — [8]) Neues Gemälde S. 244. — [9]) S. W. VI. S. VIII. — [10]) Dassdorf S. 330. Neues Gemälde S. 231. — [11]) S. W. VI. S. IX. — [12]) Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausgeg. von O. F. Walzel. Berlin 1890. Im Folgenden mit Walzel citiert. Brief vom 13. April 1892. S. 44.

in einem Briefe aus Leipzig vom 21. November des Jahres, worin er das Lügen mit dem ganzen Glanze seiner geistreichen Sophistik verteidigt, heisst es mit keckem Hinübergreifen ins Gebiet der bildenden Kunst: „Die höchste Begeisterung kann kaum ein Bild der Wahrheit erschwingen; denn unter den sehr vielen Gemälden, die in Dresden vorhanden sind, sind nur einige Köpfe des Raffael der Art,[13]) und vielleicht einige des Mengs. Die Menschen des Correggio sind allesamt Lügner, obgleich sie mit Grazie lügen".[14]) Wie einseitig und flüchtig muss er damals die Galerie betrachtet haben, um nur in den zwei genannten Meistern Wahrheit gefunden zu haben, wie wenig gebildet war noch sein Geschmack für Malerei! Er, der schon damals in den Briefen an den Bruder so selbständig und unabhängig über litterarische Dinge urteilt, stimmt noch fröhlich in die allgemeine Ueberschätzung des Mengs ein und nennt diesen neben Raffael unter all den grossen Meistern in Dresden als den einzigen (!), dessen Begeisterung ein Bild der Wahrheit erschwingen könne.

Die Korrespondenz mit dem älteren, abgeklärten Bruder giebt uns für die Jugendzeit, ihr sprudelndes Begehren und Ausgreifen nach allen Seiten das beste Bild Friedrichs und lässt seine ganze reiche Begabung, aber auch die springende Unzuverlässigkeit seines geistigen und sittlichen Wesens deutlich erkennen. Sie bietet die besten Belege für seine Beschäftigung mit bildender Kunst, über welche er, wie über alles, ohne gründliche, ja nur einigermassen genügende Kenntnis frisch drauflos theoretisiert. Eine derartige Stelle im Briefe vom 13. Oktober 1793[15]) entnimmt allerdings alle Beispiele dem Bereiche der Poesie, und wenn er zum Bruder sagt: „Du besitzest die Kunst, ohne dass sie dich besässe", so kann damit nur die Dichtkunst gemeint sein, ja der Aus-

[13]) Der einzige Raffael Dresdens ist die Sixtina. [14]) Walzel S. 62. [15]) Walzel 125. Man kann allerdings schwanken, ob der Begriff „Kunst" nicht etwa nur als Poesie gefasst werden muss, aber der Satz: „Hier ist ein Anfang eines Briefes an dich, der sehr lang werden und alles umfassen sollte, was ich über die Kunst im allgemeinen zu sagen habe," spricht doch für eine weitere Auffassung.

druck stimmt für August Wilhelms poetische Begabung besser, als der Schreiber damals ahnen konnte. Denn wirkliche dichterische Schöpferkraft, die nur dem eignet, „den die Kunst besitzt", fehlte beiden Brüdern völlig trotz allen anschmiegenden Formtalentes, das in dem älteren („Du besitzest die Kunst") den bis dahin höchsten Grad unter den Deutschen erreichte. Aber Schillers „Künstler",[16]) auf die er dann anspielt, feiern den Menschen gerade als bildenden Schöpfer ewiger Werke, und am Schlusse schweift der Schreiber gar ab auf das Gebiet der Musik, wobei er sich allerdings als gründlich unmusikalisch erweist.[17]) Der wichtigste Satz der ganzen Auseinandersetzung: „Die Seele meiner Lehre ist, dass die Menschheit das Höchste ist und die Kunst nur um ihrentwillen vorhanden sei" — klingt durchaus paradox und man würde sich nicht wundern, aus Friedrichs Munde gelegentlich das Gegenteil zu hören und etwa im Athenäum dem Fragment zu begegnen: „Die Kunst ist das Höchste, und die Menschheit ist nur um ihretwillen da", eine Auffassung, die jedenfalls einer späteren mittleren Periode besser entsprechen würde als diese jugendliche. Immerhin beweist der Brief seine stete Beschäftigung mit ästhetischen Fragen im weitesten Sinne und sein Bedürfnis, selbst bei völlig ungenügendem Material ins Allgemeine zu gehen, wie er denn immer bereit war, grosse Sätze gelassen auszusprechen, ohne sich's mit ihrer Begründung und Anwendung im einzelnen allzu sauer werden zu lassen.

Einen Monat später[18]) spottet er über Hubers grosse Goetherecension in der Allg. Litteratur-Zeitung,[19]) „im Faust finde er Raffaelsche und Ostadesche und wieder Michelangelosche Gemälde . . . in Gretchen sieht er bald Madonna und bald Magdalena", auch nenne er grosse Maler so oft als gute Be-

[16]) An ihnen hatte sich Wilhelm schon 1791 mit seiner grossen Besprechung in Bürgers Akademie der schönen Redekünste (I. 2. 127—179. Werke VII, 3—23) die kritischen Sporen verdient. — [17]) „Goethes Selbstvergötterung im Alter, da er selbstgefällig seinem Genius zu lauschen scheint", erinnert ihn „an Mozarts Musik, die in jedem Laute Eitelkeit und weichliche Verderbtheit atmet". — [18]) Brief vom 10. Nov. 1793. Walzel S. 139. — [19]) 1792. 9. Nov. Abgedr. bei J. W. Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen. II. 118—126.

kannte, dass man sich wundere, zu hören, „dass der Mensch doch nur einen Raffael gesehen hat, und wer weiss, ob er nur den einzigen verstünde". Recensent wie Briefschreiber kennen nur die Dresdener Galerie (der „eine" Raffael ist natürlich die Sixtina) und die für Goethe nur ganz bedingt zutreffenden „Michel-Angelo'schen Gemälde" sind einzig aus dem allgemeinen Begriff abgeleitet, den sich Huber von der Kunst des grossen Florentiners in Deutschland, wo derselbe noch wenig genug gekannt war, gebildet hatte: er hatte nie ein Original von ihm gesehen.[20]) Wie ganz Schlegel in Winckelmanns Gesichtskreis und im Banne der Antike lebte, beweist dann eine Stelle,[21]) wo er von dem schwer definierbaren Etwas spricht, das die Griechen vor allen anderen Völkern auszeichne, und das zwar Kunstsinn, hohe Bildung, Erhabenheit, Verstand in sich fasse, ohne doch eines davon zu sein, ein Etwas, das unter den Modernen nicht Friedrich der Grosse, nicht Shakespeare, sondern nur Goethe besitze. „Das einzige Werk von Raffael, das ich kenne, scheint mir von diesem antiken Geiste beseelt." Hier berührt sich Friedrich mit Goethe, dem ja auch in Rom Raffael und die Antike als innerlich zusammengehörig und gleichwertig erschienen waren. Aber noch deutlicher hören wir den Schüler Winckelmanns. Denn dieser zieht nicht nur mit Vorliebe in seinen Schriften die Werke des göttlichen Urbinaten herbei, sondern hatte schon in seiner Erstlingsschrift[22]) nachdrücklich auf die Verwandtschaft Raffaels, von dem er damals ebenfalls nur die Sixtina im Original kannte, mit der Antike hingewiesen und dem Dresdener Bilde einen langen Abschnitt gewidmet. Im selben Schriftchen, das gleich dem Samenkorne den ganzen

---

[20]) Ludwig Ferdinand Huber, der Freund Körners und Schillers, war zwar in Paris (1764) geboren, kam aber schon als zweijähriges Kind nach Leipzig und lebte dort, in Dresden und Mainz, später in der Schweiz und in Stuttgart. Er starb 1804 in Leipzig. [21]) Brief vom 15. Dezember 1793. Walzel S. 154. — [22]) Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. 1755. Neudruck von Urlichs in Seufferts Deutsch. Litt. Denkmalen Nr. 20. (1885). Vergl. S. 28 f. Vollst. Ausgabe der Werke Winckelmanns von Eiselein (12 Bde., Donaueschingen 1825—29) Bd. I. vergl. S. 36—38.

weitragenden Baum seiner künftigen Meisterwerke im Keime enthält, steht die schöne, in ihren ersten Worten so unendlich oft angeführte Stelle: „Die edle Einfalt und stille Grösse der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten; der Schriften aus Sokrates' Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raffaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelangt ist.“ [23]) So treffen wir hier auf ein, ich möchte sagen greifbares, Beispiel für die Abhängigkeit des jungen Schlegel von Gedanken und Sätzen Winckelmanns. — Dem ihm angeborenen Hange, von andern Aufgestelltes zu verallgemeinern und zu möglichst umfassenden Sätzen auszuweiten, folgt er, wenn er im gleichen Briefe dem Bruder schreibt: „Deinen Unterschied unter dramatischen und lyrischen Dichtern erkenne ich an. Aber vergisst und verliert der bildende Künstler nicht auch sich selbst, wie der dramatische Dichter? Versinkt der Musiker nicht in sich selbst, wie der letztere (d. h. der Lyriker)? Kann man nicht beides vom Denker sagen?“ [24]) Wilhelm muss im vorangehenden Briefe den Unterschied dahin formuliert haben, dass der Dramatiker die eigene Persönlichkeit zu vergessen und aufzugeben habe, während der Lyriker nur ganz in sich zu versinken brauche, um sein Bestes zu schaffen.[25]) Aber Friedrich genügt die Beschränkung auf das Gebiet der Dichtkunst nicht, er muss, wenn auch nur vergleichsweise, bildende Kunst, Musik und Philosophie heranziehen.

Im Januar 1794 siedelte der bis an sein Lebensende Unstäte nach Dresden über, wo seine verheiratete Schwester lebte, und in die anderthalb Jahre seines dortigen Aufenthaltes fallen die Anfänge seiner öffentlichen Schriftstellerei. Die zunächst ausschliesslich dem klassischen Altertum gewidmeten Aufsätze geben das Programm und die

[23]) Neudr. S. 26 f. Werke I. 34. — [24]) Walzel S. 155. — [25]) Später im ersten Teil der Berliner Vorlesungen (1802) lautet dann allerdings die knappe, gerade deshalb besonders prägnante Aufzeichnung über diesen Punkt anders, nämlich: „Das Epische das rein Objektive im menschlichen Geiste. Das Lyrische das rein Subjektive. Das Dramatische die Durchdringung von beiden.“ (Ausg. von Minor in Seufferts Deutsch. Litt. Denkm. Nr. 17 [1884] S. 357.)

teilweise Ausführung seines Vorhabens, für die griechische Poesie das zu leisten, was Winckelmann für die antike Kunst geleistet hatte.[26]) Er wollte die Frage beantworten, die Herder schon 1767 aufgeworfen hatte: „Wo ist aber noch ein deutscher Winckelmann, der uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, als er den Künstlern das Geheimnis der Griechen und Römer von ferne gezeigt?“[27]) Aber wie sein ganzes Leben lang, so geht es ihm schon hier bei seinem ersten Auftreten: er kommt über Fragmente nicht hinaus. Aus äusseren und noch mehr aus inneren Gründen bleibt das grosse Werk, die „Geschichte der griechischen Poesie“ ungeschrieben, und seine weitausgreifenden, geistreichen und anregenden Ideen verzetteln sich in kleinen Aufsätzen, die wohl im Augenblick, aber nicht auf die Dauer stark gewirkt haben. In den Briefen an den Bruder, in denen nun schon an allen Ecken und Enden der künftige Fragmentist herausguckt, bleiben die oft ausgedehnten theoretischen Erörterungen meist im Bereiche der Dichtkunst stehen. Aber wir beobachten, wie sich ihm das Thema des Buches unter den Händen erweitert: „Die Geschichte der griechischen Poesie ist eine vollständige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst, daher ist mein Werk — Aesthetik. Diese ist bisher noch nicht erfunden, sie ist das philosophische Resultat der Geschichte der Aesthetik und auch der einzige Schlüssel derselben.[28]) — Das philosophische Gespräch, historische Kunst, Beredsamkeit verhalten sich zur Poesie etwan wie Baukunst zur Bildhauerkunst; sie enthalten Poetisches.“[29]) Der Vergleich ist nicht ganz klar. Friedrich will nicht sowohl sagen, dass, wie die Architektur Plastisches, so Gespräch, Geschichtschreibung und Beredsamkeit Poetisches enthalten, als vielmehr, dass

[26]) Walzel S. 163. — [27]) In den „Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur“ II. Samml. S. 273. Suphans Ausgabe I. 293. Die Stelle ist schon von Bernays angezogen worden in seinem schönen Aufsatze „Friedrich Schlegel und die Xenien“. (Grenzboten 1869. IV. 456 Anm.) — [28]) Ich vermute hier einen Schreibfehler. Friedrich wollte doch wohl sagen: „das philosophische Resultat der Geschichte der Kunst“ u. s. w. [29]) Brief vom 5. April 1794. Walzel S. 173.

diese zunächst praktischen Zwecken dienenden Gattungen ebenso teil hätten am Poetischen, das von solchen Rücksichten frei zu ureigener Machtvollkommenheit sich entwickelt, wie die zunächst praktischen Zwecken dienende Baukunst am allgemein Künstlerischen teil hat. Nur ist statt Kunst schlechthin ungeschickter Weise bloss „Bildhauerkunst" gesetzt, weil der Schreiber nur an die Antike denkt, die ihm immer noch die Kunst überhaupt repräsentiert. Dass zu solchem umfassenden Werke ihm „die Kenntnis aller Altertümer nötig sei,"[30]) ist allerdings klar, und diese allzuweite Fassung seines Themas wird nicht zuletzt die Schuld daran tragen, dass es nur bruchstückweise, aber nie als Ganzes ausgeführt wurde.

In den Jahren 1794 und 1795 brachte so Schlegel eine erste Reihe von Aufsätzen in die Oeffentlichkeit, darunter die Programmschrift „Von den Schulen der griechischen Poesie", deren Einteilung Dilthey als durchaus abhängig von Winckelmanns vier Epochen der griechischen Kunstgeschichte bezeichnet,[31]) und die für uns wichtigere kleine Abhandlung „Ueber die Grenzen des Schönen", die zuerst im Maihefte des Teutschen Merkurs 1795 erschien.[32]) Es ist eine nichts weniger als klare Rhapsodie, deren Verworrenheit, wie Haym bemerkt, schon beim Titel beginnt; „denn nicht von den Grenzen, viel eher von den Elementen des Schönen ist die Rede".[33]) Der Gedankengehalt erweist sich als durchweg abhängig von den Vorgängern, von Winckelmann und ganz besonders von Schiller, dessen eben erschienene[34]) „Aesthetische Briefe" geradezu geplündert werden, aber stark Schlegelisch durchsetzt und verwirrt mit eigenen unausgegorenen Ideen. Im ganzen eine höchst unerfreuliche Leistung, von der man wohl versteht, dass sie Schiller

[30]) Im gleichen Briefe. Walzel S. 174. — [31]) Dilthey, Das Leben Schleiermachers I (Berlin 1870) S. 216. — [32]) In der ursprünglichen Fassung wieder abgedruckt bei Minor, Friedrich Schlegel 1794—1802. Bd. I. S. 21—27. Im Folgenden unter Minor citiert. — [33]) Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870, S. 182. Ich citiere das Buch im Folgenden einfach mit Haym. — [34]) Im I. Band der Horen, Jahrg. 1795, Stück 1 und 2.

die Befürchtung entlockte, der Verfasser habe zum Schriftsteller kein Talent, und ihm das harte, aber kaum irgendwie zu mildernde Urteil abzwang: „Welche Verworrenheit des Begriffs und welche Härte des Stiles herrschte darin!“ [35]) Nach Hayms kurzer, aber erschöpfender Analyse des Inhalts der Abhandlung darf ich mich hier auf eine Hervorhebung des für uns Wichtigsten beschränken und möchte dabei besonders darauf hinweisen, wie Schlegel hier durchweg mit Kontrasten und Antithesen arbeitet. Die Alten, nach Winckelmann und Schiller als „Menschen im höheren Stile“ gefeiert, sind durch Vollständigkeit und Bestimmtheit ausgezeichnet und ihre Kunst, „welche die Vollkommenheit erreichte“, endigte in sich selbst, unsere Kunstübung dagegen ist verworren und zerstückelt. Poesie und Wirklichkeit vereinigt fordern als Ergänzung die bildenden Künste, und hier tritt zum ersten Male ganz scharf der durch den ganzen Aufsatz sich hinziehende Gegensatz von Natur und Kunst heraus: „Durch Kunst allein wird der Mensch zu einer leeren Form, durch Natur allein wird er wild und lieblos.“ Die heutigen Museen zeigen uns nur ein Gerippe der Kunst; „Kunst und Leben sind getrennt - Und dies Gerippe war einst Leben“, nämlich bei den Griechen, und nochmals klingen Schillersche Sehnsuchtstöne nach dem idealisierten Altertume stark an. Nun eine neue Antithese: das Leben ist Genuss und Kampf; der Genuss um so wertvoller, je mehr er sich dem Schönen nähert, das heilig ist; nur im freien Genusse des Schönen bildet sich der Geschmack, der das Vermögen des Schönen ist. Und wieder in starker Antithese fortschreitend: „das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben, das Vorrecht der Kunst ist Einheit“, oder anders gewendet: alle Kunst ist beschränkt, alle Natur unendlich. Geradezu dithyrambisch aber wird der Verfasser, wenn er nun in abgerissenen Sätzen über die Liebe phantasiert: sie ist der Genuss des freien Menschen, nur der Mensch ihr Gegenstand. Nur der Wahn der Gegenliebe ist verwerflich, nur Absicht thöricht, nur Schwelgerei schädlich. Und weiter:

[35]) Brief an Körner vom 4. Juli 1795. Schillers Briefe, ed. Jonas Bd. IV S. 201.

Erkenntnis ist Anstrengung, Glauben Genuss; die Früchte des Glaubens sind der Lohn für die Anstrengung des Denkens! Dann steigt er auf zum Preise der Vaterlandsliebe: „Der höchste Genuss ist die Liebe, die höchste Liebe die Vaterlandsliebe", wobei wieder die Griechen im Gegensatz zu den barbarischen Römern als Beispiel dienen müssen. Geradezu mystisch aber klingen dann die Sätze, worin die drei Begriffe Liebe, Natur und Kunst in Zusammenhang gesetzt werden: „Reine Liebe ist schlechthin arm; all' ihre Fülle ist eine Gabe der Natur. Reine Natur ist nichts als Fülle; alle Harmonie ist ein Geschenk der Liebe. In der Kunst vermählen sich Fülle und Harmonie." Und das beweisende Beispiel bietet wiederum die Antike: „Im Sophokles vereinigen sich die Kraft der Liebe und die Fülle der Natur und ordnen sich unter das Gesetz der Kunst." Aber noch ist eine letzte Steigerung übrig: „Mass ist der Gipfel der Lebenskunst. Nur durch Vollständigkeit kann er erreicht werden." Diese aber tritt nur „plötzlich und unbegreiflich wie ein Fund" in das Dasein des Menschen, der so „ein neues Stück seines unbekannten Selbst" gewinnt. „Er danke dem unbekannten Gotte! Die gefundene Eintracht ist nicht sein Verdienst, aber seine That." Mit dieser letzten Antithese schliesst der verworrene Aufsatz verworren genug ab; er zeigt auch Friedrichs Ansichten über Kunst in höchster Gärung: ist ihm dieselbe einerseits beschränkt im Gegensatz zur „unendlichen" Natur, so vermählen sich andrerseits in ihr doch Fülle und Harmonie, d. h. reine Natur und Liebe, wie Sophokles beweisen soll, ein kaum zu lösender Widerspruch.

Ungleich klarer[36]) ist die nächstfolgende Schrift „Ueber die Diotima",[37]) worin allerdings noch immer ein idealistisches Griechentum als das thatsächliche gefasst wird. Friedrich

[36]) Auch August Wilhelm erkannte gleich den Fortschritt; er schrieb über die Diotima an Schiller: „Nach meinem Bedünken ist es das Reifste, was er bis jetzt hat drucken lassen." Preuss. Jahrbücher IX. S. 201. Vergl. auch Schiller an Körner, 19. Okt. 1795. Schillers Briefe, ed. Jonas, IV. 296 f. — [37]) Biesters Berlin. Monatsschr. XXVI. 95. Juli und August. Bei Minor I. 46—74. Vergl. Haym S. 184 ff. r Aufsatz bildete dann einen Teil des ersten Buches Friedrichs: „Die echen und Römer." I. Bd. 1797.

wirft darin nur ganz beiläufig einen Seitenblick auf bildende Kunst, wieder, wie so oft, um eine seiner gewagten Behauptungen damit zu exemplifizieren. Zum Beweise dafür, dass „die Griechen für weibliche Anmut und Schönheit nicht weniger empfänglich, zur Liebe nicht weniger reizbar als die Goten sind", beruft er sich auf die erhaltenen Denkmäler bildender Kunst und erkennt im Kreise der idealischen Gestalten ihrer weiblichen Gottheiten einen „vollen Kranz aus den schönsten Blüten der Weiblichkeit geflochten": „Auch die wenigen Ueberbleibsel der griechischen bildenden Kunst beweisen nicht nur, dass, wie überhaupt, so auch in der Darstellung der weiblichen Gestalt, während der guten Zeit das Reizende dem Schönen untergeordnet und auch nach dem Verfalle des Geschmacks selbst in Werken mittelmässiger Künstler nicht das Einzelne, sondern das Allgemeine dargestellt ward (mehr, als man oft von den besten neueren Künstlern aller Art aus Zeitaltern, die man goldene nennt, sagen kann), sondern sie beweisen auch die feinste Gabe, die zartesten Eigentümlichkeiten der weiblichen Natur aufzufassen und mitzuteilen".[38]) Wir dürfen hier wohl fragen, an welche Antiken er zunächst denke. Die Antwort darauf werden wir uns bei den einzigen Originalen, die er bis jetzt gesehen, in der Dresdener Sammlung, holen, obgleich er natürlich auch unter den Mengsischen Abgüssen, sowie aus Abbildungswerken, die allerdings an Zahl wie an Zuverlässigkeit gar weit hinter den uns heute so selbstverständlich und unentbehrlich erscheinenden Photographien zurückstanden, manches einschlägige Bildwerk finden konnte. Aber die Dresdener Originale gaben genügend Material, um seine Sätze zu stützen. So mag denn nur für die Unterordnung des Reizenden unter das Schöne und für die Hervorhebung des Allgemeinen über das Einzelne auf die verschiedenen Pallas-Statuen, für die feinfühlige Darstellung zarter Weiblichkeit aber vor allem auf die vorzügliche Replik der mediceischen Venus und nach anderer Seite auf die herrlichen, 1715 in Herculanum gefundenen Frauen- und Mädchenstatuen hingewiesen werden, die auch heute noch den wertvollsten

[38]) Min. I. 64.

Schmuck der Sammlung bilden;[39]) auch die schöne Statue einer halbnackten, sitzenden Frau, früher als Agrippina bezeichnet, mochte ihm dabei vorschweben.[40])

Für dasselbe Jahr 1795, das August Wilhelm aus Amsterdam in die Heimat zurückführte, ergeben Friedrichs Briefe an ihn reichere Ausbeute. Wie vielfache Vergleiche holt er da aus dem Gebiete der bildenden Kunst, besonders wenn man bedenkt, wie klein doch das Material von Werken war, das er kannte. So vergleicht er[41]) den „Duft des Altertums" χνοῦς ἀρχαιότητος[42]) mit der lebendigen Luft in Claude Lorrains Landschaften[43]) und findet diesen Duft wieder in des Bruders Stil. Wie hoch er diesen überhaupt damals wertete, beweist der Vorschlag einer gemeinsamen Uebersiedelung nach Rom, wo er selbst in den griechischen Schätzen der Bibliotheken wühlen wollte, Wilhelm aber das von Winckelmann begonnene Werk vollenden sollte.[44]) Ein andermal giebt er in saloppster Form eine Definition des Künstlers[45]): „Wenn du mir erlauben willst, ohne mich des Rotwelsch zu beschuldigen, dass ich alle die, welche sich der Ausbildung in sich und der Mitteilung gegen andere desjenigen ausschliesslich widmen, was eigentlich für jeden Menschen höchster Zweck des Lebens ist, Künstler zu nennen (sic!): so giebt es drei Arten Künstler. Ihr Ziel ist das Wahre, das Gute, das Schöne".[46]) Diese Definition begreift allerdings jeden geistig Schaffenden und Strebenden in sich und muss uns bedenklich machen, das

---

[39]) Von Winckelmann schon in seiner Erstlingsschrift (Seufferts Litt. Denkm. Nr. 20. S. 21) als „diese drei göttlichen Stücke" gebührend hervorgehoben. — [40]) Man findet die Abb. aller hier genannten Werke am besten bei einander in dem schönen Sammelwerk: Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend. Herausgeg. von W. G. Becker. Leipzig 1804—1811. — [41]) Im Brief vom 7. Dez. 1794. Walzel S. 201. — [42]) Nach Dionys von Halikarnass, ad Pompeum 2, 4. — [43]) Er kannte die beiden herrlichen Stücke der Dresdener Galerie, die „Flucht nach Aegypten" (heute Nr. 730) und „Akis und Galatea" (Nr. 731). — [44]) Brief vom 7. April 1795. Walzel S. 212 f. — [45]) Brief vom 17. August 1795. Walzel S. 236. — [46]) Eines der Lyceumsfragmente von 1797 bringt einen sehr ähnlichen Gedanken in kürzere, klarere Form: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb." (Minor II. 192.)

Wort bei Friedrich immer genau auf den im Zusammenhang gegebenen Inhalt zu prüfen, ehe wir es unserm heutigen Sprachgebrauch entsprechend auch oder gar nur auf den bildenden Künstler beziehen. Noch immer stellt er Raffael und Mengs gleichberechtigt nebeneinander[47]) und ermahnt den Bruder, bei dem geplanten Dresdener Besuche ja nicht zu wenig Zeit auf die Kunstsachen zu rechnen: zehn Vormittage für die Galerie, die Gipse mehreremale, die Antiken, Kupferstichgalerie, einzelne Ateliers und Privatsammlungen,[48]) man sieht, er hat es gründlich vor.

August Wilhelm, sein „ältester und genauester Freund“[49]) kam denn auch im Frühling 1796 für einen Monat nach Dresden, und bald nachher begab sich Friedrich zu ihm nach Jena. Aber schon im Juli 1797 übersiedelte er, inzwischen infolge seiner Angriffe mit Schiller zerfallen,[50]) nach Berlin. Wohl noch in Jena schrieb er für Reichardts „Lyceum der schönen Künste“[51]) jenen, da es bei ihm doch einmal ohne Fragment nicht abgehen kann, als „Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker“ bezeichneten Aufsatz über Georg Forster, eine Rettung im Lessingschen Sinne, um den Vielgeschmähten besonders auch gegen die „Xenien“, die ihn kurz vorher so grimmig angegriffen hatten, als Mensch, Schriftsteller und Charakter zu verteidigen. Als gesellschaftlichen Schriftsteller charakterisiert er ihn in vorzüglicher Weise und meint, nicht seine Kunsturteile im einzelnen hätte man tadeln sollen, sondern zugeben, dass ihm eigentliches Kunstgefühl auch in der Poesie ganz gefehlt habe. Er habe im Kunstwerk immer nur die „grossen und edlen Menschen“, „die erhabene oder reizende Natur“ bewundert, wie denn sein Naturgefühl, auch sein Sinn für dichterische Naturge-

---

[47]) Undatierter Brief, Ende 1795. Walzel 242. — [48]) Brief vom 30. Januar 1796. Walzel 260 f. — [49]) Friedrich an Böttiger. Archiv f. Litt. Gesch. XV. 404. — [50]) Für den Bruch mit Schiller vergl. neben den bekannten neueren Darstellungen von Minor und Walzel auch den oben (S. 7 Anm. 27) citierten Aufsatz von Bernays, sowie die knappe und klare Darlegung des ganzen Verhältnisses der Schlegel zu Schiller von Fritz Jonas (Schillers Briefe VII, 1896, S. 404—408.) — [51]) Bd. I, 1. Berlin 1797. S. 32—78. Minor II, 119—139.

wächse[52]) tief und lebendig war. Seine Kunstlehre ist aus „dem notwendigen Gesichtspunkt der gebildeten Klassen" erwachsen und die „wesentlichen Grundgesetze derjenigen künstlerischen Sittlichkeit, ohne welche der Künstler in der Kunst sinken und seine künstlerische Würde und Selbständigkeit verlieren muss", hat er nicht nur vorgetragen, sondern auch treu befolgt. In all dem erfreut eine bei Friedrich seltene und deshalb um so anerkennenswertere Objektivität, ja er lässt sogar Forsters Ansicht der Griechen, „die er vorzüglich von seiten der urbildlichen und unerreichbaren Einzigkeit ihrer Kunst fasste", wenn auch nur bedingt, als „die richtigste unter den oberflächlichen" gelten, was bei ihm damals sehr viel heissen will: betrachtete er sich doch als den einzigen Deutschen, der die Griechen so ganz von Grund aus erfasst habe. Er schliesst die Charakteristik mit dem Preise Forsters als eines wahren Künstlers auf seinem Gebiete, dem des Schriftstellers.

Eine ähnliche Rettung im Sinne Lessings war auch Friedrichs nächste Arbeit, und zwar galt sie keinem Geringeren als Lessing selbst.[53]) Ihm fühlte er sich innerlich verwandt, und so schuf er hier in einer seiner glänzendsten Leistungen eine Charakteristik, die mancher Seite Lessingschen Wesens, vor allem der grossen Persönlichkeit erschöpfend gerecht wird („er selbst war mehr wert als alle seine Talente") und heute noch zum Besten gehört, was über Lessing geschrieben ist; nur seine dichterische Begabung und Bedeutung wird stark unterschätzt. Mit seinen Kunsttheorien ist Schlegel nicht einverstanden, den „Laokoon" hat er „ganz unbefriedigt und daher ganz missvergnügt" weggelegt. Aber sofort erfahren

[52]) Den Beweis dafür sieht er in der Çakuntala, die Forster bekanntlich nach der englischen Uebersetzung von William Jones (1789) zuerst ins Deutsche übertrug (1791; eine von Herder besorgte Neuausgabe 1804) und in der wir heute allerdings kein „dichterisches Naturgewächs" mehr, sondern eine höchste Leistung fein ausgebildeter Kunstpoesie erkennen. — [53]) Lyceum der schönen Künste 1797. I. 2. S. 76–128. Minor II. 140–164. Es war Friedrichs Einführung in Berlin, der Todesstoss gegen den verwässerten, mit Lessings Namen sich brüstenden Rationalismus eines Nicolai und Genossen, denen gegenüber er hier „Lessings Geist im ganzen" charakterisieren wollte.

wir auch den Grund: er hat darin gesucht, was dort nicht zu finden ist, noch sein kann, „die baare und blanke und felsenfeste Wissenschaft über die ersten und letzten Gründe der bildenden Kunst und ihr Verhältnis zur Poesie". Leider ist auch diese Arbeit Fragment geblieben.

Zusammenfassend können wir sagen, dass Friedrich Schlegel in dieser seiner ersten Periode, wie er schriftstellerisch mit wenigen, erst ihrem Ende angehörigen Ausnahmen sich ausschliesslich mit dem klassischen Altertum beschäftigt, so auch künstlerisch seine Bildung in erster Linie der Antike verdankt. Diese und ihr Deuter Winckelmann sind seine Führer im Gebiete der bildenden Kunst, sie sind ihm die unangreifbaren, vollendeten Muster, die beide noch lange für ihn kanonische Geltung behielten, und von denen er sich erst spät unter dem Einflusse nicht einer umfassenderen und geklärteren, sondern einer engeren, weil ausschliesslich vom orthodox katholischen Standpunkte aus bestimmten Kunstauffassung immer entschiedener abwandte. Daneben tritt schon, je länger, je mehr, die neuere Kunst in seinen Gesichtskreis, vertreten durch eine ihrer reichhaltigsten Schatzkammern, die Dresdener Galerie, noch ohne dass wir mehr als flüchtige Spuren davon in seinen Aeusserungen verfolgen könnten. Den künftigen Kunstschriftsteller dagegen sehen wir in Briefen und Schriften deutlich sich entwickeln, wenn er auch noch keine selbständige, nur der bildenden Kunst gewidmete Arbeit zu verzeichnen hat.

II.

August Wilhelm Schlegels Anfänge und erste Aeusserungen über bildende Kunst.

Der ältere der beiden Brüder, die einer neuen, für unsere litterarische Entwicklung so bedeutsamen, wenn auch an bleibenden Werken armen Richtung der deutschen Dichtung Wege und Ziele weisen sollten, war als Neunzehnjähriger 1786 zum Studium nach Göttingen gekommen. Hier veröffentlichte er schon frühe (nach damaligen Begriffen: unsere Modernsten pflegen ja mit zwanzig Jahren vielfach ihren „Höhepunkt" schon überschritten zu haben) als Schützling und Genosse des Dichters Bürger in dessen Publikationen Proben seines vielversprechenden Talentes. Schon in diesen ersten gedruckten Versen, die sichtlich unter dem Einflusse des verehrten Meisters, sowie auch unter dem Schillers[1]) stehen, greift er gelegentlich in das Gebiet der bildenden Kunst hinüber, zum mindesten in Hinweisen auf mythologische Gestalten, die ihm wohl sicher durch Kunstwerke innerlich nahe gebracht und so in seiner Phantasie lebendig geworden waren. So wenn er in den 1788 entstandenen, aber erst 1792 im Göttinger Musenalmanach gedruckten „Strophen an die Rhapsodin" mit einem Blick auf eine wohlbekannte Gestalt antiker Mythologie ausruft:

In Narcissus' Wahn versunken
Könnt' ich ewig schauen, trunken
Auf die Quelle hingeneigt,[2])

wobei wir allerdings nicht etwa an die heute weltbekannte,

[1]) Haym S. 146. — [2]) A. W. Schlegels sämmtl. Werke, herausgeg. von Böcking. Leipzig 1846/47. 12 Bände (künftig als S. W. citiert). I. 10 f. Auch ein späteres Sonett (I. 332) behandelt Narcissus, jedoch ohne Anklang an irgend ein Werk der bildenden Kunst.

reizende Bronzestatuette des Museums zu Neapel, die erst 1862 in Pompei gefunden wurde, denken dürfen, wohl aber an italienische Gemälde, da der Stoff vielfach behandelt worden ist. — Darstellungen römischer Sarkophage und Bilder der italienischen Renaissance, vor allem das herrliche, heute in der National-Gallery zu London befindliche Werk des Tizian,[3]) sowie solche des Rubens[4]) steigen uns dagegen in der Erinnerung auf bei Schlegels erster Behandlung eines mythologischen Stoffes, dem „Adonis".[5]) Er eröffnet jene Reihe Gedichte aus diesem Gebiete, worin August Wilhelm als frei schaffender Poet sein Bestes geleistet hat, und zu der auch als eines der ganz wenigen, bis heute (in Schulbüchern und Anthologien) lebendig gebliebenen der „Arion" gehört. In demselben Kreise bewegt sich auch das allzu ausgedehnte Pracht- und Prunkstück des nächsten Jahres, die „Ariadne".[6]) Die üppig hinrauschenden Strophen muten uns an wie eine Folge farbenstrahlender, etwa von einem Tizian oder Rubens hingezauberter Gemälde, und insbesondere wird der Moment, wie Bacchus sich leicht von dem tigerbespannten Wagen zu der Verlassenen herabschwingt, uns das Bild des grossen Venezianers in der Londoner Nationalgalerie wachrufen; Schlegel konnte dasselbe gar wohl aus einem der älteren Stiche, etwa dem Juster's, der um 1690 in Venedig, oder dem des Genuesen Andrea Podesta, der um 1640 in Rom blühte, kennen.[7]) Nach des

[3]) Schlegel konnte dies Bild Tizians sehr wohl aus einem älteren Stiche kennen, z. B. aus dem Raf. Sadelers von 1610, oder aus dem schönen, wertvollen Blatte des Martinus Rota aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. [4]) In Dresden allein behandeln folgende Bilder den Stoff: Nr. 182 u. 183 Kopien nach Tizian; 238 nach Paolo Veronese, 244 Schule desselben; 364 u. 366 Guercino; 521 Aless. Turchi (l'Orbetto) u. 524 dessen Schule; 991 nach Rubens (Werkstattwiederholung des Petersburger Bildes). Davon enthielt das alte von Heinecken herausgegebene Galeriewerk, das Schlegel jedenfalls kannte, 364 in einem Stiche von L. Lempereur (Bd. II. 1757. Bl. 23) und 521 in einem Stiche von Beauvarlet (ib. Bl. 15). [5]) Erster Druck im Musenalmanach 1789. S. W. II. 352 ff. [6]) Erster Druck in Bürgers Akademie der Redekünste 1790. S. W. I. 186—199. — [7]) Auch hier mögen die in Dresden befindlichen malerischen Behandlungen des Stoffes genannt sein: 138 Garofalo; 538 Carpione; 475 u. 484 Luca Giordano; 572 Francesco Migliori; 1009 Jak. Jordaens; endlich 2183 Angelika Kaufmann.

Dichters eigener Angabe liegt dagegen einem Sonette des folgenden Jahres, dem ersten „Gemäldesonette", dem in späteren Jahren so manche folgen sollten, „Cleopatra",[8]) ein Bild von Guido Reni,[9]) zu grunde, d. h. für die beiden Quartette, während sich der jugendliche Poet in den Terzinen freier macht und vom Bilde ganz absieht.

Im gleichen Jahre 1790 war auch die in Bürgers „Akademie der Redekünste" 1791[10]) gedruckte Recension der „Künstler" Schillers geschrieben, Wilhelms erste Leistung auf dem Gebiete litterarischer Kritik, das so recht eigentlich das seine werden und worin er neben seinen Uebersetzungen sein Bestes und Bleibendstes geben sollte. Die genau ins einzelne gehende poetische Analyse des Gedichtes, über welche sich Schiller noch 5 Jahre später dem Verfasser gegenüber sehr anerkennend[11]) äusserte, dürfen wir hier übergehen; dagegen treten an einigen Stellen des Verfassers damalige Kunstanschauungen bedeutsam zutage. So wenn er vom Dichter verlangt, dass er in einem Gedichte über die Dichtkunst nicht bloss über die Begeisterung philosophiere, sondern seine Leser sie ahnen lasse und vom Schönen und Erhabenen anschauliche Ideen geben solle, und dann fortfährt: „Man hat gute Gedichte über die bildenden Künste. Aber man lese gegen Watelet[12]) und andre Winckelmann über den vatikanischen Apoll[13]) oder Lavater in einigen Stellen der Physiognomik: wie weit poetischer! das heisst nicht: weniger wahr und gründlich, sondern

Davon nur 475 in einem Stiche von F. Basan als Blatt 39 im I. Bde. des alten Galeriewerkes (1753) enthalten. — [8]) Erster Druck Göttinger Musenalmanach 1790 S. 65. S. W. I. 328. — [9]) Es ist mir nicht gelungen, zu ermitteln, welches Bild Guidos Schlegel hierbei vor Augen hatte. Zu den zwei von Rob. Strange nach Originalen in Privatsammlungen 1753 und 1777 gestochenen Blättern stimmt die poetische Schilderung nicht. — [10]) I. Bd. 2. Stück S. 127—179. S. W. VII. 3—23. — [11]) Brief vom 5. Okt. 1795: „Sie haben in Bürgers Akademie der Redekünste ein so geistreiches Urteil über meine Künstler gefällt, dass ich einem solchen Leser und Kunstrichter Genüge zu thun lebhaft interessiert bin." Schillers Briefe, ed. Jonas, IV. 287. — [12]) Claude Henri Watelets 1718—1768) didaktisches Gedicht „l'art de peindre" erschien Amsterdam 1760 (deutsch von Lehninger Leipzig 1763). — [13]) In § 11 des 3. Kapitels des XI. Buches der Geschichte der Kunst des Altertums. (Donaueschinger Gesamtausgabe der Werke Bd. VI S. 221—224.)

fähiger, in das Innere teilnehmender Seelen zu dringen, weil der, welcher schrieb, bei vieler Regsamkeit der Seele, den Ausdruck so tief als möglich aus seinem Innern zu schöpfen suchte. Welch ein Stoff zu einem Gedichte wäre z. B. das Idealschöne in der Kunst! Selbst der streng prüfende Mengs[14]) wird darüber beinahe zum Poeten".[15]) Und wie hier nicht nur die grosse Belesenheit des jugendlichen Kritikers, sondern auch seine Feinfühligkeit im besten Lichte erscheint, so giebt er im Folgenden mit sicheren Strichen den einzig richtigen Standpunkt für die Beurteilung des Schillerschen Gedichtes, bei dem man nicht fragen dürfe: ist das geschehen? lässt sich das so beweisen? sondern das Darstellung des Bildes sei, „das ein Geist wie der seinige, nach dem Genusse, den ihm die schönen Künste gaben, nach dem Einflusse, den sie auf sein Leben hatten, von dem Ursprunge und Fortgange derselben und ihren Wirkungen auf das gesamte Menschengeschlecht sich machen musste". Zu dem Verse „Die Kraft, die in des Fechters Muskel schwillt" bemerkt er: „Statt Fechter wünschte ich, es möchte lieber Ringer oder Kämpfer stehen. Die Kunst hat nie Fechter, Gladiatoren gebildet, obgleich die gemeine Meinung es behauptet. Bei den Griechen gab es ja nicht einmal solche".[16]) Diese Ansicht ruht auf der Autorität Winckelmanns,[17]) der auch den im 16. Jahrh. gefundenen „sterbenden Fechter" des Kapitols, wie der verwundet auf seinem Schilde liegende Gallier damals populär ebenso allgemein als heute, jedenfalls von Schiller so gut als Heinse,[18]) Byron[19]) und Chênedollé[20]) gefasst wurde, als verwundeten Herold, vielleicht Copreas deutete. Aber sie ist durch die Denkmäler widerlegt: ich erinnere nur an den Mosaikboden

[14]) Mengs in den „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (Zürich 1762) und mehrfach. — [15]) S. W. VII. S. 6. Die später angeführten Stellen S. 19. — [16]) Schiller hat in den „Gedichten" 1803 „Ringer" statt „Fechter" eingesetzt. — [17]) Gesch. d. Kunst, Buch IX. Kap. 2. Donaueschinger Ges.-Ausg. V. 389 f. — [18]) Im Ardinghello, Schriften, ed. Laube II. 60. — [19]) Childe Harolds Pilgrimage IV. 140 u. 141. — [20]) In der ersten Ode der „études poétiques" (Paris 1820, 2. Aufl. 1822) „le gladiateur mourant", die stark von Byron beeinflusst ist. Dieselbe Sammlung enthält (2. Aufl. Buch I N. 25) eine verkürzte Nachdichtung von A. W. Schlegels „Lebensmelodien": les harmonies de la vie.

in Villa Borghese mit der Darstellung eines grossen Gladiatorenschauspiels; er wurde allerdings erst 1834, aber immerhin noch zu Lebzeiten Schlegels, in den Ruinen einer Villa bei Tusculum gefunden. Zu der ganzen Stelle des Schillerschen Gedichtes, der die getadelte Zeile angehört, schreibt der Recensent: „Die Erhöhung der Kunst zum Idealschönen wird hier mit kurzen, aber treffenden Zügen geschildert, hauptsächlich von der Seite, dass das Ideal aus der Verschmelzung verschiedener Charaktere von Schönheit zu einem Ganzen entspringt." Wie Schiller selbst in diesen Versen (254—265), so geht auch Schlegel in seiner Beurteilung hier auf den Wegen Winckelmanns, der in der „Geschichte der Kunst" mehrfach, besonders im zweiten Kapitel des vierten Buches,[21]) sich über seine Auffassung des Idealschönen ausgesprochen und den Satz aufgestellt hatte: „Diese Wahl der schönsten Teile und deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische Schönheit hervor."

Schlegels Recensionen in den Göttinger „Anzeigen von gelehrten Sachen" sind wenig bedeutend, um so wichtiger wird seine kritische Thätigkeit nach seiner Rückkehr aus der „Verbannung", nach der dreijährigen Amsterdamer Abwesenheit vom Vaterlande. Er kam 1796 nach Jena, von Goethe als erwünschter Bundesgenosse auch in künstlerischen Dingen freudig begrüsst,[22]) und entfaltete nun jene geradezu phänomenale Thätigkeit, die, mögen wir auch die Mithilfe seiner geistvollen und hochgebildeten Gattin Caroline noch so hoch anschlagen, uns bei jedem neuen Hinzutreten neue staunende Bewunderung abnötigt. In den nächsten dreiundeinhalb Jahren brachte die „Allgemeine Litteraturzeitung" an die dreihundert Besprechungen aus seiner Feder, darunter viele von

[21]) Donaueschinger Ges.-Ausg. IV. S. 68 u. 70 ff. [22]) Brief vom 20. Mai 1796 an Heinrich Meyer: „Wilhelm Schlegel ist nun hier, und es ist zu hoffen, dass er einschlägt. So viel ich habe vernehmen können, ist er in ästhetischen Haupt- und Grundideen mit uns einig, ein sehr guter Kopf, lebhaft, thätig und gewandt. Leider ist freilich schon bemerklich, dass er einige demokratische Tendenz haben mag, wodurch denn manche Gesichtspunkte sogleich verrückt und die Uebersicht über gewisse Dinge eben so schlimm als durch eingefleischt aristokratische Vorstellungsart verhindert wird." (Weimarer Ausg. Briefe XI. 66 f.)

eben so bedeutendem äussern Umfang als tiefgründigem innern Gehalte.[23]) Bevor er in Jena eintraf, hatte er in Dresden mit Bruder Friedrich die dortigen Kunstschätze gründlich durchgenommen, und wir werden die Nachklänge dieses Besuches öfters heraushören aus den Aussprüchen über bildende Kunst, die wir nun aus dieser Masse Recensionen herausheben wollen. Gleich die erste darunter über die zehn ersten Stücke der Schillerschen „Horen“[24]) ist eine glänzende, mit feinstem Verständnis eindringende Leistung. Darin bemerkt er zu Goethes römischen Elegien XIII, 21 „Das Antike war neu, da jene Glücklichen lebten“:[25]) „Nur an der lebenden Welt kann sich die Brust des Künstlers und Dichters erwärmen: nur eigene Ansichten des Wirklichen treten wie unabhängige Wesen hervor, wenn sie der Spiegel einer reinen, lichthellen Phantasie zurückwirft. Die kühle Begeisterung dessen, der wahre Verhältnisse seines Daseins darzustellen vorgiebt und sich doch in einem willkürlich erborgten, aber gelehrt beobachteten Kostüm gefällt, mag den Antiquar entzücken. Der unbefangene Freund des Wahren und Schönen, welcher nicht an diesen oder jenen Aeusserlichkeiten desselben hängen bleibt, sondern in das Innere dringt, wird hingegen wünschen, dass sich eigentümlicher Geist immer in der angemessensten, natürlichsten, eigensten Form offenbare.“ Eine ebenso richtige als feinfühlige Anmerkung, die man auch heute noch manchem Butzenscheibenlyriker oder Verfasser antiquarisch gelehrter, sogenannter historischer Romane mit Recht entgegenhalten kann, wie sie nicht minder für den bildenden Künstler heute noch so gut gilt als vor 100 Jahren. — Auch die Bedeutung des römischen Lokales für jene reifen, schwellenden, auf römischen Boden erwachsenen Früchte Goethescher Liebes-

[23]) Die bedeutsamsten hat Schlegel, meist gekürzt und im einzelnen vielfach verändert, in seine gemeinsam mit Friedrich herausgegebenen „Charakteristiken und Kritiken“ (2 Bde. 1810) aufgenommen. Ich citiere im Folgenden mit Angabe des ersten Druckes stets nach S. W. X u. XI, wo sie von Böcking sämtlich in der ursprünglichen Form abgedruckt sind. — [24]) Allg. Litt. Ztg. 1796 Nr. 4. S. W. X 59—91. Die im Folg. hervorgehobenen Stellen S. 63 f. und 66 f. — [25]) Später mit Umstellung: „War das Antike doch neu, da ....“

lyrik ist mit starker Betonung hervorgehoben. — Der hoheitsvolle Kolossalkopf der Juno Ludovisi, der ihm nicht nur durch Winckelmann, sondern seit den Dresdener Tagen auch im Abguss bekannt war, fällt ihm ein bei der Besprechung der Vossischen Homerübersetzung von 1793[26]): auf eine solche Gestalt, meint er, würde die Uebertragung von βοῶπις πότνια Ἥρη durch „hoheitblickende Herrin" vortrefflich passen, aber Bürgers „farrenäugige Here" scheint ihm getreuer im Tone Homers zu bleiben.

Demselben Jahre 1796 gehört unter seinen grösseren Gedichten der „Pygmalion"[27]) an, der schon durch die Stoffwahl auf Schlegels Beschäftigung mit bildender Kunst hinweist. Im einzelnen aber führt er uns darin durch die Räume des Dresdener Antikenmuseums und der Mengsschen Gipsabgusssammlung. Wenn Pygmalion in seine Werkstatt tritt und rings seine stolzen Götterbilder stehen sieht, so treten dem Dichter die geschauten Werke vor Augen.

Auf des Donnergottes heitre Brauen
Wallt der Locken hoher Schwung zurück

schreibt er und denkt dabei des Jupiter von Otricoli, der ja damals noch allgemein als Nachbild des Zeus von Phidias galt;[28]) das weitere

Juno thront, die Königin der Frauen

lässt uns an die Ludovisi denken, während

Pallas senkt den sinnig ernsten Blick

vortrefflich auf eines der Dresdener Originale passt. Auch zum folgenden

Bacchus bietet hold die frohen Gaben,
Weiche Jugend blüht dem Götterknaben

finden wir in mehreren Bacchus-Statuen und einem ganz

[26]) Allg. Litt. Ztg. 1796 Nr. 262—267. S. W. X 115—193. Die angezogene Stelle S. 129. — [27]) Zuerst Schillers Musenalmanach für 1797 S. 126—141. S. W. I 38—48. Treffend und scharf verurteilt Dav. Fr. Strauss das Gedicht (ges. Schr. II. 153). — [28]) Eine weitere Stelle:

„... und mit Wohlgefallen
Winkt ihr Zeus, und neigt den Herrscherstab;
Locken, den Olymp erschütternd, wallen
Auf die Stirn ambrosisch ihm herab"

lehnt sich an die bekannten Homerischen Verse an, die auch Phidias vorgeschwebt haben sollen.

knabenhaft gebildeten Amor der Dresdener Sammlung die Vorbilder, während die weiteren, allgemeiner gehaltenen Verse kaum die Erinnerung an bestimmte Werke wachrufen.[29]) Nur noch beim Beginn der nächsten Strophe:

Selbstgenügsam, in entzückter Feier
Schwebt Apoll, mit Daphne's Laub umkränzt,
Haucht Gesänge zu der stummen Leier,
Die in seinem Arm, ein Kleinod, glänzt . . .

dürfen wir wohl an den Musagetes im Vatikan denken. Deutlich erkennen wir dann in der poetischen Beschreibung der später auf Pygmalions Flehen zum Leben erwachenden Statue das plastische Vorbild: es ist der als Venus von Medici bekannte Typus, von welchem die Dresdener Sammlung eine besonders schöne antike Replik besitzt.

Hüllenlos, von Unschuld nur umgeben,
Scheint sie sich der Schönheit unbewusst,
Ihre leicht gebognen Arme schweben
Vor dem Schoss und vor der zarten Brust.
Reine Harmonie durchwallt die Glieder,
Deren Umriss von der Scheitel nieder
Zu den Sohlen, hingeatmet fliegt,
Wie sich Well' in Welle schmiegt.

Diese Verse stimmen (bes. die zweite Zeile) fast noch besser auf die grossartige Venus vom Kapitol, als auf die schon nicht mehr ganz unbewusste Mediceerin, obgleich auch in der Dresdener Replik, soviel ich nach einer mässigen Abbildung urteilen kann, der Zug leiser Koketterie (um mich stark auszudrücken) bei der letzteren nicht so sehr heraustritt.

Antike Kunst war uns bisher aus Schlegels Aeusserungen als die ihm vertraute zumeist entgegengetreten. In andere Gebiete führt uns nun eine weitere Recension. Eine so eigenartige Erscheinung wie die von Tieck herausgegebenen anonymen „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders", von dem jungen, feinfühligen Heinrich Wackenroder, der von der Antike nichts wissen wollte, bespricht August

[29]) Indem ich hier den Wiederhall persönlicher Eindrücke des Dichters vor antiken Bildwerken vernehme, trete ich in Widerspruch zu Er. Schmidt, der (Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte I 44 Anm.) in der ganzen Strophe nur eine sklavische Parabase der XI. römischen Elegie Goethes sieht.

Wilhelm noch im Jahre ihres Erscheinens (1797)[30]) in übera
anerkennender Weise. Wie er dabei gleich anfangs hervorhel
ist die zu grunde liegende Ansicht der Kunst nicht die gewöh
liche (auch nicht die seinige, hätte er hinzusetzen können
und deshalb sei der Verzicht auf die Sprache der Mode, d
Wahl des fremden Kostümes nur zu billigen. Auch „d
Anstrich von Schwärmerei" ist nicht verwerflich der „übe
hand nehmenden Kälte" gegenüber, und die schlichte Religi
sität bei der neueren Kunst, die der Religion und der Kirel
so viel zu danken hat, wohl am Platze. Aber das Wo
„glauben" sei nur in dem Sinne zu nehmen, „dass der B
trachter sich in die Welt des Dichters und Künstlers versetze
soll", also auch in die christliche und legendarische, wel
dieser dahin führt, aber nicht etwa als Tendenz zum Kath
licismus, und damit wird ein Vorwurf, der ja auch in Wirl
lichkeit dem Werkchen nicht erspart geblieben ist, im vorai
zurückgewiesen. An Hand des Klosterbruders empfiehlt au
der Recensent die Künstlergeschichte und den Vasari, gie
Proben aus dem „Leben des Leonardo da Vinci" und tad
„die Vermischung historischer Wahrheit und Erdichtung"
„Raffaels Erscheinung." Mit kurzen Bemerkungen über d
musikalischen Aufsätze („Josef Berglinger"), die für uns
wertvolles autobiographisches Material enthalten,[31]) und n
nochmaliger Empfehlung des Buches, dessen „geschmackvolle
Aeussere" er betont,[32]) schliesst er, nicht ohne die Hoffnung au
zusprechen, dass der in Aussicht gestellte zweite Teil dure
den Erfolg des ersten beschleunigt werden möchte. De
Wiederabdruck 1801 fügte er eine kurze Notiz über Wacke
roders Tod und den von Tieck herausgegebenen Nachlass bi
Sehen wir hier Schlegel einer Kunstanschauung, die nicht d
seine, aber warm und echt und der volle Ausdruck einer eige

[30]) Allg. Litt. Ztg. 1797 Nr. 46. S. W. X 363—371. [31]) Verg
meinen Artikel Wackenroder in der Allg. Deutsch. Biographie Bd.
bes. S. 146 f. [32]) Daraus erhellt, wie niedrige Anforderungen selb
ein so gebildeter Mann damals an die Ausstattung eines Buch
stellte: das Werkchen ist auf dünnes, durchscheinendes Papier schlec
gedruckt, und eine sehr schwache Nachbildung des sog. Selbstporträ
Raffaels in den Uffizien „ziert" dasselbe.

artigen Persönlichkeit war, durchaus verständnisvoll entgegenkommen, so ist er dagegen scharf und unerbittlich gegen schlechte Stümperei auf dem gleichen Gebiete. Das beweist seine strenge Kritik von J. G. Grohmanns „Versuch zur Bildung des Geschmackes in Werken der bildenden Künste,“[33]) den er als „teils schlechte Uebersetzung eines mittelmässigen Buches“, nämlich des Jesuiten Abbé Laugier Manière de bien juger des ouvrages de peinture (Paris 1771), „teils zwecklose und ohne Einsicht gemachte Kompilation aus besseren Schriftstellern“ (Hagedorn, Mengs, Ramdohr, auch gelegentlich Goethe) brandmarkt, indem er des Verfassers „grossen Mangel an Sach- und Sprachkenntnissen“ mit ausgewählten Beispielen kennzeichnet. Den Beschluss des Buches bilden vier, schon durch ihre Zusammenstellung für das Durchschnittsurteil der Zeit bezeichnende Bilderbeschreibungen: Raffaels Schule von Athen von de Piles,[34]) Correggios Nacht von Mengs,[35]) Poussins Moses in der Wüste Wasser schaffend von Köremon[36]) und Mengs' Himmelfahrt Christi von Casanova.[37]) „Und so macht man Bücher!“

In einem der bekanntesten Gedichte Schlegels, den durch Schuberts Komposition[38]) auch heute noch in gekürzter Form lebendig gebliebenen „Lebensmelodien“ (1797)[39]) rühmt sich im Zwiegespräche zwischen Schwan und Adler jener, wie er Leda bezwungen, dieser, wie er Ganymed geraubt. Der erste Vers erinnert an die bekannte, den Stoff behandelnde antike Gruppe oder auch an das damals Michelangelo zugeschriebene Bild der Dresdener Galerie,[40]) während wir beim

[33]) Allg. Litt. Ztg. 1797 Nr. 413. S. W. XI 225 ff. — [34]) Der Maler Roger de Piles (1635–1709) in seinem „Cours de Peinture par principes“ (Paris 1708) S. 75–93. — [35]) Mengs in „Leben und Werke des Correggio“: Mengs' Werke, Halle 1786, Bd. III. 145–148. — [36]) Köremon (= Franz Christ. von Scheyb, † 1777), „Natur und Kunst in Gemälden“ u. s. w. Wien 1770. Bd. II. 377–382. — [37]) Giovanni Casanova (1722–1795) in der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften Bd. III. 1766) S. 133–144. Wiederabgedruckt in „Skizze einer Geschichte der schönen Künste in Sachsen“. Dresden 1811. S. 91. — [38]) Op. 111 Nr. 2. — [39]) Schillers Musenalmanach auf 1799 S. 111–115. S. W. I 64 ff.

[40]) Ueber das Bild (heute Nr. 71) sagt Wörmann im Kataloge von 1887: „Das Bild geht unzweifelhaft auf Michelangelos berühmtes Ge-

zweiten an das herrliche Werk Rembrandts von 1635 ebenda[41]) denken mögen, zu welchem die Schilderung

„Ich kam aus den Wolken geschossen,
Entriss ihn den blöden Genossen,
Ich trug in den Klauen behende
Zum Olymp Ganymeden empor"

besonders in der dritten Zeile besser stimmt als zu der anmutigen, aber den Geraubten schon fast als Jüngling darstellenden antiken Gruppe im Vatikan, die auf ein Original des Leochares zurückgeht.

Auch das folgende Jahr (1798) lässt uns in Schlegels Recensionen allerlei Spuren seiner Kunststudien verfolgen. In der Besprechung der „Rhapsodien aus den Papieren eines einsamen Denkers", herausgegeben von K. L. M. Müller,[42]) referiert er kurz über dessen zweiten Aufsatz „über die Illusion bei einem Werke schöner Kunst," der, wie er überhaupt vom Verfasser bemerkt, mit Kantschen und Schillerschen Begriffen operiert, und wendet sich gegen seinen Satz, dass die Kunst nur Zustände der Empfindung im menschlichen Leben darstellen soll. Er betont dagegen, dass dem Künstler im Gegenteil alles zur Anschauung werden müsse, man also weit eher alle Künste von der plastischen, als wie der einsame Denker alle von der musikalischen Seite betrachten könne. Er rügt die ungenügende Begriffsbestimmung im letzten der Aufsätze („Kunst und Natur vertraute Freundinnen") und empfiehlt dem Verfasser ein genaueres Studium der Werke der Poesie und der bildenden Kunst, sowie der Kunstgeschichte. — Eine spätere Recension behandelt die Schrift des französischen Emigranten S. S. Roland „Söder",[43]) d. h. über die in diesem Schloss befindliche Gemäldegalerie des Frhrn. von Brabeck[44]),

mälde zurück, dessen Original sich vielleicht im Magazin der Londoner Nationalgalerie befindet. Das Dresdener Bild zeigt die Hand eines Niederländers aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. und könnte von P. P. Rubens selbst sein, welcher das Original in Fontainebleau, wo es sich 1620 befand, kopiert haben könnte." (Vgl. auch Repertor. VIII. 1885. S. 405—410.) — [41]) Kat. Nr. 1558. [42]) Allg. Litt. Ztg. 1798 Nr. 167. S. W. XI. 277 ff. [43]) Allg. Litt. Ztg. 1798. Nr. 263. S. W. XI 310—315. — [44]) Ueber diese Sammlung vergl. man auch den Brief Carolinens an Schelling vom 15. Oktober 1800 (Waitz,

die eine Art Führer durch Schloss und Sammlung darstellt. Nur wenige Bilder werden einzeln herausgegriffen, und der Behauptung, dass Raffael leichter zu kopieren sei als Correggio, setzt der Recensent ein energisches Fragezeichen bei: er habe „beides unter nicht ungeschickten Händen häufig verunglücken sehen", was nur auf Dresdener Erfahrungen zurückgehen kann, und da er im Sommer 1798 einen längeren Aufenthalt in der Elbestadt machte, vielleicht sogar dort geschrieben ist.

Kampflustig klingt dann die Besprechung eines frei aus dem Italienischen des Milizia[45]) übertragenen Werkes von General (François René Jean de) Pommereul (1745—1823) „De l'art de voir dans les beaux arts."[46]) Er wendet sich zunächst gegen des italienischen Autors widrige Art, eine von allen bisherigen um jeden Preis abweichende Meinung über Kunstwerke in schroffster Weise hinzustellen, und hält ihm Mengs als Muster vor. Insbesondere wird seine masslose Erbitterung gegen Michelangelo[47]) treffend zurückgewiesen: „Er scheint nicht zu wissen, dass es viel kleiner und leichter ist, eine exzentrische Originalität lächerlich zu machen, als sie zu fühlen und zu fassen." Ganz konfus seien seine philosophisch-theoretischen Ansichten und kein einziger Begriff werde festgehalten: am besten noch sei der Teil über Architektur. Wertvoller durch „wahrhaft einsichtsvolle Vorschläge" erscheint der originale zweite Teil des Buches. Wenn auch hier ebenso wie bei Milizia „die Künste für die Beförderung der Sittlichkeit arbeiten

---

Caroline II. 7 ff.), der eine recht lebendige Schilderung giebt. Schon 1792 war eine deutsche Beschreibung der damals noch im Hause des Freiherrn zu Hildesheim aufgestellten Sammlung von Friedr. Wilh. Bas. von Ramdohr in Hannover erschienen. — [45]) Francesco Milizia (1725—1798), l'arte di vedere nelle belli arti ecc. Venezia 1781. Roma 1792. Ueber den Autor vergl. Harnack, deutsches Kunstleben in Rom (1896) S. 37 f. — [46]) Allg. Litt. Ztg. 1798. Nr. 278. S. W. XI 317—323. — [47]) Nur ein Beispiel: über den Moses heisst es (S. 2 u. a.: La tête, si vous lui coupez son énormissime barbe, est une tête de satyre à crinière de sanglier. Le tout ensemble est un goujat horrible drapé comme un Lazaron hors de place et oiseux ecc. Ebenso einfältig wird (S. 7) über den nackten Christus in Santa Maria sopra Minerva und (S. 22) über die herrliche Pietà in St. Peter abgesprochen. Auch als Architekt kommt Michelangelo nicht besser weg: vergl.

sollen", wogegen Schlegel zwar nichts vom politischen, aber um so mehr vom philosophischen und künstlerischen Standpunkt einzuwenden hat,[48]) so seien doch die praktischen Vorschläge (Aufhebung der franz. Akademie in Rom. Errichtung mehrerer solcher in französischen Städten. Reiseunterstützung junger Künstler. Errichtung grosser Denkmäler für die politischen Thaten) höchst beachtenswert, wenn auch kaum von Erfolg, da im Gegenteil in Paris immer mehr angehäuft und zentralisiert werde. Auch mit Rücksicht auf die gewünschte Vielfältigkeit der Schulen meint er ganz treffend: „Was die Kunst in Italien hob, war nicht sowohl die Rivalität der Schulen als derer, welche die Künstler auf eine grosse Art zu beschäftigen wetteiferten." Die Schuld an der Zertrümmerung so vieler Kunstwerke während jener barbarischen „Periode", d. h. der Revolution, schiebe er grossenteils auf die Künstler selber (David ist hier in erster Linie gemeint!). Schlegel bringt dazu historische Parallelen, den Bildersturm der Reformation, das Florentiner Kunst-Auto-da-fe unter Savonarola, und schliesst mit Hinweisen auf den von Ponmereul angeregten Plan eines allgemeinen chalkographischen Instituts, sowie auf das Zusammenhäufen so vieler ausländischer Werke in Paris, wohin der General sogar Werke wie die Trajanssäule und Raffaels vatikanische Fresken versetzt wünscht. Allerdings bemerkt Schlegel treffend und bissig dazu, „der französischen Kunst ist damit noch im geringsten nicht aufgeholfen."

An der 1798—1808 in Göttingen erschienenen „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederherstellung bis auf die neueste Zeit" von J. D. Fiorillo war Schlegel ebenfalls an den beiden ersten, die italienische Malerei behandelnden Bänden (1798 und 1801) zum mindesten als Korrektor und

z. B. S. 189. [48]) Wir finden hier eine der ersten Stellen, wo der heute allgemein giltige Grundsatz von der Autonomie der Kunst und ihrer gänzlichen Unabhängigkeit von moralischen Forderungen theoretisch bestimmt ausgesprochen wird in der deutschen Litteratur. Auch der junge Goethe hatte ihn wohl praktisch befolgt, aber nicht theoretisch vertreten. In vollem Mass und Uebermass trat dann Friedrich Schlegels „Lucinde" dafür ein.

Stilverbesserer beteiligt,[49]) eine Arbeit, worauf auch seine Briefe an Böttiger[50]) vielfach Bezug nehmen, etwa wenn er um einen Vasari aus der Weimarer Bibliothek bittet u. s. w.

Damit, wie mit den zuletzt besprochenen Recensionen sind wir schon in die Zeit, die der nächste Abschnitt behandeln soll, hineingeraten, und so möge es denn gestattet sein, hier noch eine erst 1799 in der Allg. Litt. Ztg.[51]) gedruckte Besprechung anzureihen, die als letzte darin bildende Kunst behandelt. Sie betrifft Bouterweks „Grundriss akademischer Vorlesungen über die Aesthetik", den Schlegel durchaus abfällig beurteilt, und woran er besonders die Zurückführung aller schönen Kunst auf zwei Gesetze, das Gesetz der Darstellung, dessen Prinzip Einheit und Eurythmie, und das Gesetz des Ausdrucks, dessen Prinzip ästhetische Wahrheit oder getreue Naturnachahmung ist, verwirft: „Da diese höchsten Gesetze wieder ihre Prinzipien haben, so möchte man nun wohl wissen, aus welchen Gesetzen die Prinzipien herfliessen." Unklarheit und Widersprüche weist er mit wenigen geschickt gewendeten rhetorischen Fragen nach und zeigt so in der kurzen Recension die ganze Fülle seiner stilistischen und dialektischen Meisterschaft, wie er sie sich in diesen litterarisch-kritischen Lehrjahren mit unermüdlichem Fleisse und staunenswerter Frische erworben hatte. Nun stand er auf der Höhe, um sein eigenes Organ zu gründen, und wie sehr er auch im Gespräch über künstlerische Dinge anregend zu wirken verstand, beweisen uns z. B. die Briefe des jungen Franz Gareis,[52]) den er aufmunterte, um den Preis der Weimarer

[49]) Die Vorrede des Werkes (Bd. I S. XX) sagt ausdrücklich: „Namentlich muss ich hier den Anteil anerkennen, den mein Freund A. W. Schlegel an diesem Werke hat, indem er, da ich des italienischen Ausdruckes mächtiger bin als des deutschen, meine Handschrift vor dem Drucke durchgesehen und ihr diejenige Form des Vortrags erteilt hat, worin sie hier erscheint." — [50]) Veröffentlicht in Schnorrs Archiv. III. 1874. S. 152—161. — [51]) Nr. 177. S. W. XI 396—398. — [52]) Franz Gareis (1776—1803) war auf der Dresdener Akademie unter Casanova ausgebildet, ging später nach Paris und 1803 als kurfürstlich sächsischer Pensionär nach Rom, wo er kurz nach seiner Ankunft starb. Er malte Genre- und Historienbilder sowie Porträts in Rigauds und Mignards Manier; sein „Orpheus vor Pluto" erregte in Paris Aufsehen.

Kunstfreunde zu konkurrieren. Dieser schreibt dankbar: „Ganz bin ich überzeugt, dass ich noch Lust bekommen würde, um den Preis noch mitzuarbeiten, durch Ihre lebhafte Schilderung, die Sie einem von so was machen können, ich fühle, wie äusserst nützlich mir so ein Mann in allen meinen Unternehmungen in der Kunst wäre.“[53])

August Wilhelm Schlegel tritt uns, wie in seinem ganzen Wesen und Schaffen, so auch in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst von Anfang an weniger originell und selbständig entgegen als sein Bruder Friedrich, aber um so vielseitiger und geschmackvoller. Ich wüsste keinen zweiten deutschen Schriftsteller zu nennen, dessen Jugendschriften so wenig Jugendliches haben, dessen früheste Gedichte schon so akademisch-steif, dabei in der Form so tadellos gefügt sind, wofür auch die oben besprochenen (Pygmalion, Ariadne u. s. w.) vollgiltige Beweise liefern. So ist denn auch seine Stellung zur bildenden Kunst von allem Anfang an die des Kenners. Kein unreifer, aber feuriger Enthusiasmus, wie wir ihn in Friedrich für die Antike glühen sahen, spricht aus ihm; er fasst die Kunst sogleich weiter und in allen Zeiten gleichberechtigt auf und bemüht sich, ihr überall gleichmässig gerecht zu werden. Was in den europäischen Kultursprachen bisher über Kunst geschrieben wurde, hat er, wie seine Recensionen beweisen, studiert und in sich aufgenommen, und so tritt er auch den Kunstwerken selbst mit der ganzen stolzen Fülle seines Wissens gegenüber. Wir vermissen denn auch sogar in seinen frühesten gelegentlichen Aeusserungen über bildende Kunst jede Naivetät, wie sie bei Friedrich manchmal so herzerquicklich durchbricht, und staunen vielmehr über die Reife seines Urteils in so jungen Jahren hier nicht minder als auf litterarischem Gebiete, in seiner eigentlichen Domäne.

[53]) Ungedruckt. Das Original in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel. Bd. 9. (Klette, Verzeichnis der von A. W. v. Schlegel nachgelassenen Briefsammlung [Bonn 1868] Nr. 74. 2. Im Folg. citiert unter Klette.)

III.

Gemeinsames Wirken der beiden Brüder im „Athenäum“ und ihre gleichzeitigen Werke.

In den ersten Sommermonaten des Jahres 1798 traf August Wilhelm Schlegel in Berlin mit seinem Bruder, Tieck, Bernhardi und Schleiermacher zusammen: in diesem Zusammentreffen sehen wir die Begründung der romantischen Schule. Damals wurden sich die Genossen trotz mannigfacher Abweichungen im Einzelnen bei regem Gedankenaustausche der gemeinsamen Grundgedanken über die Poesie und deren Stellung in der Welt und im Leben der Völker bewusst. Die Selbstherrlichkeit des Subjektes gegenüber allen Regeln und aller Tradition forderten sie als Erstes, wie sie fast dreissig Jahre früher im Sturm und Drang, wie sie später zur Zeit des jungen Deutschland und der Emancipation des Fleisches gefordert wurde und auch in unsern Tagen wieder als Erstes gefordert wird. Aber — und darin liegt das Bezeichnende — die diese Forderung stellten an der Neige des Jahrhunderts, das waren nicht brausende Jünglinge, die im Vollgefühle überschäumender Produktionskraft poetische Werke krausester Art Schlag auf Schlag dem Publikum vorlegten, das waren junge Männer, deren Führer die Dreissig überschritten hatte, deren Stärke in ihrer ganz ausserordentlichen Kenntnis alles dessen lag, was die Litteratur aller Kulturvölker Bedeutendes gezeitigt hatte, und die durch Theorie und Kritik sich in die erste Reihe gestellt hatten: also vielmehr Nachfolger Lessings und allenfalls Herders als solche des jungen Goethe und seiner Genossen. Unfruchtbarkeit in poetischer Produktivität kennzeichnet alle leitenden Geister der älteren deutschen Romantik mit Ausnahme des allzuproduktiven Tieck, der denn auch als „der Dichter“ von den Freunden gefeiert

und dessen Bedeutung ganz ungebührlich übertrieben wurde, und des kränkelnden Hardenberg, der nach kurzen vielverheissenden Anfängen schon 1800 einem tückischen Leiden zum Opfer fiel.

Die Ansichten und Bestrebungen der jungen Schule finden ihren schärfsten Ausdruck in dem seit Ostern 1798 von den beiden Brüdern herausgegebenen „Athenäum" (zutreffender wäre der von Friedrich vorgeschlagene Titel „Schlegeleum" gewesen), das besonders seit Friedrichs Bruch mit Reichardt[1]) und August Wilhelms Krach mit der Litteraturzeitung[2]) zum alleinigen Sprechplatz beider Brüder wurde. Neben der Litteratur sollten auch Kunst und Philosophie darin zu Worte kommen. So brachte schon das zweite Stück die „Fragmente", die sich in buntester Abwechslung, aber durchweg eigenartig und meistens paradox über alle Gebiete menschlichen Denkens und Schaffens aussprachen. Hier war Friedrich recht in seinem Elemente; auch bediente er sich nicht zum ersten Male dieser Form, die für seine allseitigen Interessen, seinen stets bereiten Witz, seinen allzeit geschäftigen, doch nie beharrlichen Geist wie geschaffen war. Angeregt durch die Aphorismen Chamforts[3]), dessen Werke August Wilhelm in der Litteraturzeitung besprochen hatte,[4]) hatte er schon 1797 im „Lyceum" ein Rudel „kritische Fragmente" losgelassen,[5]) unter denen sich auch eine kleine Zahl auf bildende Kunst bezüglicher befindet. Doch hält er sich hier ganz im allgemeinen; es sind mehr geistreiche Einfälle als besonders tiefgründige oder lichtvolle Sätze. So wenn er gleich als Erstes hinschreibt: „Man nennt viele Künstler, die doch nur Kunstwerke der Natur sind",[6]) oder mit pikanter Zuspitzung spottet: „In dem, was man Philosophie der Kunst

[1]) Vergl. Haym S. 270. — [2]) Vergl. Preussische Jahrbücher 1861 (VIII) 225 ff. und A. W. Schlegels Briefe an Schütz in Schlegels S. W. XI 127 ff. — [3]) ca 1740—1794. Die „Maximes et Pensées" waren aus dem Nachlass im IV. Bande seiner „Oeuvres" (Paris 1796) veröffentlicht. Ueber ihn vgl. das neueste Buch von Maurice Pellisson „Chamfort, étude sur la vie, son caractère et ses écrits". Paris 1895. (Ueber die Aphorismen bes. S. 131 ff.) [4]) 1796 Nr. 338—340.
[5]) Lyceum I. 2. 1797. S. 133—169. Minor II. 183—202. [6]) Min. II. 183.

nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden: entweder die Philosophie oder die Kunst.“[7]) Weiter stellt er die Anwendung von Witz als Werkzeug der Rache auf gleiche Stufe mit derjenigen der Kunst als Mittel des Sinnenkitzels,[8]) und zieht witzig die Konsequenzen der Verwerfung der Kritik durch manche Kunstliebhaber, in deren Sinn „Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk“ wäre.[9]) Endlich weist er die Einbildung des Philosophen zurück, etwas über Kunst lehren zu wollen; die Philosophie könne nur „die gegebenen Kunsterfahrungen und vorhandenen Kunstbegriffe zur Wissenschaft machen, die Kunstansicht erheben, mit Hülfe einer gründlich gelehrten Kunstgeschichte erweitern, und diejenige logische Stimmung auch über diese Gegenstände erzeugen, welche absolute Liberalität mit absolutem Rigorismus vereinigt.“[10])

Viel reicher war nun aber der Segen, den beide Brüder, unterstützt von Schleiermacher, im zweiten Athenäumshefte ausschütteten: 451 Sätze wurden, wie Raketen eines Feuerwerkes in allen Farben spielend und glitzernd, hier ausgeworfen, mehr blendend und verwirrend als erleuchtend und klärend, aber von scheinbar unerschöpflichem Reichtum. Philosophie und Litteratur geben den Hauptinhalt; die nicht eben zahlreichen Kunstfragmente stehen zerstreut; nur einmal finden wir eine grössere Gruppe, unter dreissig aufeinanderfolgenden volle zweiundzwanzig über bildende Kunst (Nr. 174–194, 202). Es soll hier versucht werden, sie nach ihrer innern Zusammengehörigkeit zu ordnen, wobei jedoch nicht vergessen werden darf, dass wir es hier nicht mit systematischen Sätzen, sondern mit schillernden Geistesblitzen zu thun haben, die ihrer Natur nach nicht allzu genau gefasst werden können. Allgemeines über bildende Kunst giebt zunächst August Wilhelm[11]) in den Fragmenten über eine falsche, auch heute noch nicht völlig ausgestorbene Art der Kunstbetrachtung, die er mit treffendem Hiebe geisselt,[12]) über die falsche Kon-

[7]) ib. 184. — [8]) ib. 190. [9]) ib. 191. [10]) ib 201. — [11]) In der Zuteilung der einzelnen Fragmente folge ich stillschweigend den Ansichten Minors und gebe nur, wo ich davon abweiche, meine Gründe. — [12]) „Mancher betrachtet Gemälde am liebsten mit verschlossenen

trastierung von Natur und Ideal[13]) und über die dem gepriesenen Ideal nachlaufenden Lehrlinge, die er mit gutmütigem Spotte (eine Farbe, die nur Wilhelm, nie aber Friedrich auf der Palette hatte) lächerlich macht.[14]) Bewegen sich diese Maximen in etwas engem Kreise, so ist dagegen Friedrich in seiner uns schon aus den Briefen an den Bruder bekannten Art um so freigebiger mit möglichst allgemeinen Sätzen. Da entwirft er[15]) das von sich selbst abstrahierte Idealbild eines Kunstliebhabers, der sich auch durch die Zergliederung des Schönen nicht in seinem Genusse stören lasse;[16]) da spricht er den Frauen kurzweg den Sinn für Kunst wie für Wissenschaft ab und gesteht ihnen nur solchen für Poesie und Philosophie zu,[17]) wobei bemerkenswerter Weise einmal Kunst und Poesie ganz bestimmt geschieden sind. — Seine Definition des Schönen „Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist“[18]) bildet in ihrer Kürze eine scharfe Kriegserklärung gegen Kants strenge Scheidung des Schönen und Erhabenen. — Weiter erklärt er, der sonst alles nur im Grossen fassen und keinen Autoritätsglauben gelten lassen will, „die vollendende Mikrologie und den historischen Glauben an die Autorität der Natur“ für „Charakterzüge der Grösse“ und sieht den Grundirrtum der sophistischen Aesthetik darin, dass sie „die Schönheit bloss für einen gegebenen Gegenstand, für ein psychologisches Phänomen“ halte, da sie doch „zugleich die Sache selbst, eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen

---

Augen, damit die Phantasie nicht gestört werde.“ (Minor II. 230.) — [13]) „... Man vergisst so oft, dass diese Dinge innig vereinbar sind, dass in der schönen Darstellung die Natur idealisch und das Ideal natürlich sein soll“ (Minor II. S. 234). — [14]) Min. II. 235. — [15]) Fragment 68: „Nur der Kunstliebhaber liebt wirklich die Kunst, der auf einige seiner Wünsche völlig Verzicht thun kann, wo er andere ganz befriedigt findet, der auch das Liebste noch streng würdigen mag, der sich im Notfalle Erklärungen gefallen lässt und Sinn für die Kunstgeschichte hat.“ (ib. S. 213.) — [16]) Fragm. 71. ib. S. 213. — [17]) Fragm. 102. S. 218. — [18]) Fragm. 108. S. 219. Minor (Neudr. 17. S. LXV Anm.) will dies Fragment auf Grund der Ausführungen gegen Burke und Kant in den Berliner Vorlesungen von 1802 August Wilhelm zuteilen. Dass inhaltlich beide Brüder einverstanden waren, scheint mir zweifellos; der knappen, echt Friedrichschen Form halber möchte ich jedoch den Satz

Geistes, ja ein ewiges transcendentales Faktum" sei.[19]) — Unter den vielen Arten von Religion, die er in einem ausnahmsweise langen Fragment[20]) unter verschiedene Rubriken ordnet, unterscheidet er die der Poeten, der Philosophen und der „künstlerischen Naturen": diese letzteren „glauben an den heiligen Geist und was dem anhängt, Offenbarungen, Eingebungen u. s. w., an sonst aber niemand."

Oefters wird auch von August Wilhelm das seit Lessings „Laokoon" an der Tagesordnung stehende Problem des Verhältnisses zwischen Poesie und bildender Kunst gestreift, so wenn er schreibt: „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge, aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei;"[21]) oder wenn er die folgende, bald darauf in den „Gemäldegesprächen" von ihm selbst getreulich befolgte Regel „für die so oft verfehlte Kunst, Gemälde mit Worten zu malen" giebt, „mit der Manier den Gegenständen gemäss aufs mannigfaltigste zu wechseln", was er im Einzelnen ausführt.[22]) Andrerseits lehnt sich Friedrich gegen Lessings Autorität auf, um die ihm damals am Herzen liegende beschreibende Poesie zu retten und dabei den von Lessing verspotteten Satz des Simonides[23]) wieder zu Ehren zu bringen.[24]) August Wilhelm zeigt in geistvoller Weise mit raschem Gange durch die Weltlitteratur, wie selten bei den grossen Dichtern der Sinn für bildende Kunst gewesen, und

diesem belassen: August Wilhelm hätte den Gedanken sicher breiter in lehrhafter Ausführung gegeben. — [19]) Fragm. 246. S. 246. — [20]) Fragment 327. S. 258. — [21]) Fragm. 174. S. 230. [22]) „Manchmal kann der dargestellte Moment aus einer Erzählung lebendig hervorgehen. Zuweilen ist eine fast mathematische Genauigkeit in lokalen Angaben nötig. Meistens muss der Ton der Beschreibung das Beste thun, um den Leser über das Wie zu verständigen. Hierin ist Diderot Meister." (Fragm. 177. S. 231.) Zum letzten vergl. 182: „Sich eine Gemäldeausstellung von einem Diderot beschreiben lassen, ist ein wahrhaft kaiserlicher Luxus." (S. 231.) — [23]) Der Satz des Simonides von Keos (559–469 v. Chr.), dass die Poesie eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie sei, ist überliefert bei Plutarch de gloria Athen 3. (Moralia, Ausg. Wyttenbach [Oxonii 1796] II 421; Ausg. Hutten [Tübingen 1797] IX 87.) Lessing nennt den Satz in der Vorrede zum „Laokoon" die blendende Antithese des griechischen Voltaire. — [24]) Fragment 325. S. 258.

findet ihn nur bei Pindar, Properz, Dante und Ariost, um mit einer Apotheose Goethes zu schliessen, bei dem die Fülle ruhigen Besitzes sich weder vordränge noch verheimliche.[25])

Häufig sind Fragmente über antike Kunst; aber nicht Friedrich ist, wie man erwarten sollte, der Wortführer — ein neues Zeichen für seine Abkehr von den früheren Zielen und Idealen — sondern August Wilhelm. Er giebt schöne Sätze über die Schamhaftigkeit der griechischen Kunst[26]) und eine sehr anfechtbare Ausführung über das Verhältnis von Gegenstand und Dimension oder, wie wir sagen würden, Inhalt und Format;[27]) er definiert als Beweis für die Liebe der Alten zum Unvergänglichen die Steinschneidekunst als die Miniatur der Bildhauerei[28]) und sieht im Napoleonischen Kunstraub die Wiederkehr der Schicksale antiker Kunst.[29]) Eingehender spricht sich ein langes Fragment über den „Laokoon" aus,[30]) das sich gegen Aloysius Hirt richtet. Dieser hatte im dritten Jahrgang der „Horen" (1797) schon im „Versuch über das Kunstschöne"[31]), mehr noch in seinen beiden Aufsätzen über Laokoon[32]) das Charakteristische als das Wesen und das Grundgesetz der antiken Kunst aufgestellt im Gegensatz zu Lessing, der die Schönheit, und zu Winckelmann, der die edle Einfalt und stille Grösse als ihre Hauptziele erklärt hatte. Von diesem Standpunkt aus sah er in der Laokoongruppe den „Moment des höchsten Grades von Ausdruck" gewählt: der tödlich umstrickte Priester schreit nicht, weil er nicht mehr schreien kann, weil ihn „im letzten und höchsten Anstrengen sich konvulsivisch windender Kräfte ein plötzlicher Schlagfluss getroffen hat". Dagegen richtet sich nun Schlegel, Hirts Gedanken übertreibend und vergröbernd, mit aller Kraft. Charakterlose Schönheit gäbe es überhaupt nicht, die Grösse der antiken Kunst aber liege darin, dass sie „mit jedem Charakter der Formen und des Ausdrucks den Grad von Schönheit vereinbart" habe, „der dabei

[25]) Fragm. 193. S. 233. — [26]) Fragm. 180. S. 231. Ueber die Keuschheit aller höheren bildenden Kunst spricht auch Fragm. 187 (S. 232) goldene Worte. — [27]) Fragm. 185. S. 232. — [28]) Fragm. 191. S. 233. — [29]) Fragm. 192. S. 233. — [30]) Fragm. 310. S. 254 f. — [31]) VII. Stück. S. 1—37. — [32]) X. Stück S. 1—26 und XII. Stück S. 19—28.

stattfinden konnte, ohne jenen zu zerstören“: Beispiele dafür die Medusen und Bacchanale. „Dass im Körper des Laokoon der gewaltsamste Zustand des Leidens und der Anstrengung ausgedrückt sei, hat Winckelmann sehr bestimmt anerkannt; nur im Gesichte, behauptet er, erscheine die nicht erliegende Heldenseele. Jetzt erfahren wir, dass Laokoon nicht schreit, weil er nicht mehr schreien kann. Nämlich von wegen des Schlagflusses. Freilich kann er nicht schreien, sonst würde er gegen eine so entstellende Beschreibung und Verkennung seiner heroischen Grösse die Stimme erheben.“[33]) Hirt blieb bei seiner Ansicht und erwiderte im Berlinischen Archiv der Zeit[34]) mit einem Aufsatz „über die Charakteristik als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten“, der nichts wesentlich Neues brachte. August Wilhelm seinerseits gab sich damit nicht zufrieden, sondern behielt in der Sache das letzte Wort mit der witzigen Abfertigung des „Reichsanzeigers“,[35]) die durch äusserst geschickte Verwendung Hirtscher Ausdrücke besonders brillant ausgefallen ist. Ja, als ob er sich zur Rettung Lessing-Winckelmannscher und eigener Ansicht gar nicht genugthun könnte, kommt er auch in dem im gleichen Hefte des Athenäums veröffentlichten Aufsatz über Flaxman nochmals auf Hirt zu sprechen und greift ihn mit dem schwersten Geschütz an.[36]) Ich kann mir nicht versagen, die Hauptstellen anzuführen: „Er (sc. Hirt) ist mit einer so schweren, unbeholfenen Oberflächlichkeit (ich bilde diese Beiwörter nach dem Muster der „rohen, rastlosen Ruhe“, die eben dieser Antiquar am Herkules bewundert) auf die Denkmäler der griechischen Kunst hineingetappt, dass er ihren Geist gewiss totgedrückt hätte, wenn Geister nicht

[33]) Friedrich Schlegel freute sich königlich darüber; er schreibt z. B. am 13. April 1798: „Mit den Kunstfragmenten das ist zwar prächtig für die Sinfonie, auch dass du Hirt über die Nase hauen willst, denn so ein Lümmel muss nicht von Kunst mitreden wollen dürfen.“ Walzel, S. 383. Merkwürdigerweise kommt er dagegen fünf Jahre später, als er in „Lessings Geist aus dessen Schriften“ (Leipzig 1804. I. S. 152–154) die Laokoongruppe kurz und treffend schildert, mit keinem Worte auf diesen Punkt zurück und vermeidet überhaupt jede Polemik. — [34]) 1798. II. 437–451. — [35]) Athenäum Bd. II. Heft 2. S. 331 f. — [36]) Athen. II. 2. S. 226.

unsterblich wären.“ Seine Betrachtungsart könne man die „chirurgische“ nennen u. s. w. Inzwischen hatte auch Goethe das Wort ergriffen und im ersten Hefte der Propyläen seine Meinung über den Laokoon gesagt, die eine gerecht ausgleichende Mitte innehielt: seine Deutung der vielumstrittenen Gruppe ist neuerdings von H. Brunn[37]) wieder aufgenommen worden. — Und wie Wilhelm hier für Winckelmann in warmer und würdiger Weise eintritt, so spricht er in Fragment 271 ein ebenso einfaches als treffendes Wort über ihn: „Vielleicht muss man, um einen transcendentalen Gesichtspunkt für das Antike zu haben, erzmodern sein. Winckelmann hat die Griechen wie ein Grieche gefühlt“. Dann fährt er fort, indem er mit scharfer Kontrastierung einen andern seiner Lehrer daneben stellt: „Hemsterhuys hingegen wusste modernen Umfang durch antike Einfachheit schön zu beschränken und warf von der Höhe seiner Bildung, wie von einer freien Grenze, gleich seelenvolle Blicke in die alte und in die neue Welt.“[38]) Aber auch Friedrich lässt sich noch zu einem Dankeswort gegen seinen grossen Vorgänger, dem er mit sein Bestes zu verdanken hatte, herbei: „Der systematische Winckelmann, der alle Alten gleichsam wie Einen Autor las, alles im Ganzen sah und seine gesamte Kraft auf die Griechen konzentrierte, legte durch die Wahrnehmung der absoluten Verschiedenheit des Antiken und Modernen den ersten Grund zu einer materialen Altertumslehre.“ Aber sofort auch greift er, eigener Pläne gedenkend, über ihn hinaus: „Erst wenn der Standpunkt und die Bedingungen der absoluten Identität des Antiken und Modernen, die war, ist oder sein wird, gefunden ist, darf man sagen, dass wenigstens der Kontur der Wissenschaft fertig

[37]) Brunns Aufsatz über Laokoon („Die Söhne in der Laokoongruppe“ Deutsche Rundschau XXIX. 1881. Bd. 4. S. 204–216) nimmt im Anschluss an Stark, dessen Deutung er nach dessen Tod in der Archäolog. Ztg. 1879 (S. 167 ff.) kurz mitgeteilt, und im Gegensatz zu Blümner, der diese Deutung (Jahrb. f. Philol. 1881 S. 17 ff.) verworfen hatte, mit starker Schätzung des Goetheschen Propyläenaufsatzes, dieses „Glanzpunktes der Laokoon-Litteratur“, (man vergl. bes. S. 212) dessen Deutung auf, dass dem älteren Sohne noch Hoffnung auf Flucht übrig bleibe und dadurch die Vorstellung eine wirklich tragische sei, da sie sonst nur grausam wäre. — [38]) Min. II. S. 248.

sei, und nun an die methodische Ausführung gedacht werden könne.“[39])

Den Uebergang von der antiken zur neueren Kunst mag hier Wilhelms Fragment 186 bilden: „Wir lachen mit Recht über die Chinesen, die beim Anblick europäischer Porträte mit Licht und Schatten fragten, ob die Personen denn wirklich so fleckig wären? Aber würden wir es wagen, über einen alten Griechen zu lächeln, dem man ein Stück mit Rembrandtschem Helldunkel gezeigt, und der in seiner Unschuld gemeint hätte: so malte man wohl im Lande der Cimmerier?“[40]) Ueber einzelne neuere Künstler spricht sich ebenfalls August Wilhelm öfters aus. Es ist, als hätten die beiden Brüder die Rollen vertauscht, seitdem der ältere bei seinem Dresdener Aufenthalt seine Kunstbegriffe durch die Anschauung erweitert und geklärt hatte. Nun ist er, wie immer, bereit, diese seine Erfahrungen theoretisch zu fassen und zu formulieren, den grossen und kleinen Meistern, die ihm da entgegentraten, ihren festen Platz anzuweisen. So, wenn er in Fragment 178 schreibt: „Darf irgend etwas von deutscher Malerei im Vorhofe zu Raffaels Tempel aufgestellt werden, so kommen Albrecht Dürer und Holbein gewiss näher am Heiligtume zu stehen als der gelehrte Mengs.“[41]) In Raffaels Heiligtum stand damals für ihn als einziges ihm bekanntes Original nur die Sistina, während von Dürer der kleine Crucifixus von 1506[42]), das Jugendwerk des kleinen dreiteiligen Marienaltars[43]) und das 1521 in Antwerpen gemalte Porträt Bernards von Orley[44]), von Holbein die damals noch unangefochtene grosse Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer von Basel[45]) zu den Perlen der Galerie gehörten, während dessen herrliches Porträt des Sieur de Morette[46]) noch als Leonardos Bildnis des Lodovico Sforza il Moro galt. Von Raphael Mengs, dessen Wert hier Wilhelm im Gegensatze zu seiner Zeit richtig zu schätzen beginnt, enthielt die katholische Hofkirche die vielbewunderte, von damaligen Ken-

[39]) Fragm. 149. ib. S. 226. [40]) S. 232. — [41]) S. 230. — [42]) Heutige Kat.-Nr. 1870. [43]) Kat.-Nr. 1869. [44]) Früher als Bildnis Bernhard von Ressens bezeichnet. Kat.-Nr. 1871. — [45]) Kat.-Nr. 1892. — [46]) Kat.-Nr. 1890.

nern gerne neben Raffael Sanzios Werke gestellte „Himmelfahrt Christi", die Galerie vier Oelbilder und eine Reihe Pastellporträts. — Aber nicht nur für Italiener und Deutsche, auch für die in Dresden zahlreich und trefflich vertretenen Holländer hat der ältere der beiden Fragmentisten offene Augen und findet er den richtigen Standpunkt.[47]) Nicht so für Rubens, dem die Romantiker auch später nie gerecht wurden.[48]) Und doch war der grosse Vlame in der Dresdener Galerie mit einer langen Reihe eigenhändiger Werke und Atelierbilder stattlich vertreten, darunter als grossartigste Leistung das mächtige Meerbild von 1635, die dramatisch bewegte Szene des „Quos ego" nach Virgil![49]) — Ueber Hogarth (1697–1764), dessen ausschliesslich in England befindliche Gemälde in seinen eigenen Kupfern damals überall verbreitet waren, und dessen „Analysis of beauty"[50]) viel gelesen wurde, schreibt er die scharfe Antithese: „Hogarth hat die Hässlichkeit gemalt und über die Schönheit geschrieben."[51]) Pieter von Laers[52]) italienischen Volksszenen, den sogenannten Bambocciaten, weist er als „Niederländischen Kolonisten in Italien" ganz richtig ihre Stelle zu;[53]) er erklärt in launiger Weise die besondern Bedingungen für Jan Steens (1626–1679) engbegrenztes, von ihm so meiserhaft beherrschtes Gebiet,[54]) und erhebt der ganzen englischen Malerei seiner Zeit gegenüber den harten, aber nicht unberechtigten Vorwurf leerer Theatralik.[55])

---

[47]) Fragm. 179 S. 231: „Tadelt den beschränkten Kunstgeschmack der Holländer nicht! Fürs erste wissen sie ganz bestimmt was sie wollen. Fürs zweite haben sie sich ihre Gattungen selbst erschaffen . . . ." — [48]) Fragm. 181 S. 231: „Rubens' Anordnung ist oft dithyrambisch, während die Gestalten träge und auseinander geschwommen bleiben. Das Feuer seines Geistes kämpft mit der klimatischen Schwerfälligkeit. Wenn in seinen Gemälden mehr innere Harmonie sein sollte, musste er weniger Schwungkraft haben oder kein Flamänder sein." — [49]) Kat.-Nr. 966. — [50]) London 1753. Deutsch von Mylius 1754. — [51]) Fragm 183 S. 232. — [52]) gen. Bamboccio, weil er verwachsen war. Er lebte c. 1590–1658. Dresden besitzt von ihm drei, jedoch nicht sehr charakteristische Bilder. — [53]) Fragment 184 S. 232. — [54]) Fragment 188 S. 232. — [55]) Fragm. 313 S. 255. Auch das oben Anm. 47 citierte Fragment über die Holländer schliesst mit dem Satze: „Lässt sich eins von beiden von der englischen Kunstliebhaberei rühmen?"

Friedrich Schlegel führt einen früher in einem Briefe an den Bruder flüchtig hingeworfenen Gedanken[56]) weiter aus, wenn er auf Bildern Angelika Kaufmanns (1741—1807)[57]) die anziehende Zartheit „in Gedanken und Dichtungen" auf unerlaubte Art auch bei den Figuren eingeschlichen findet: „Ihren Jünglingen sieht es aus den Augen, dass sie gar zu gerne einen Mädchenbusen hätten und womöglich auch solche Hüften"; um diese Klippe zu vermeiden, hätten die von Plinius genannten griechischen Malerinnen nur weibliche Figuren ausgeführt. In ähnlicher, geistreich plaudernder Weise spricht er sich über die grossen Italiener aus; doch muss ich das Fragment[58]) vollständig geben, da es später weiter ausgeführte Gedankengänge im Keime enthält: „In den Werken der grössten Dichter atmet nicht selten der Geist einer andern Kunst. Sollte dies nicht auch bei Malern der Fall sein; malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiss würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloss Maler war." Noch ist es nicht mehr als ein zierliches Spiel mit Begriffen, ein anregend hingeworfenes Paradoxon, das man als solches wohl mag gelten lassen; erst später giebt er einzelnen dieser Vergleiche, insbesondere dem dritten, festere Fassung und dogmatische Geltung, wodurch das Beste daran verdorben wird. Damit ist aber auch Friedrichs Interesse an einzelnen Künstlern, soweit es in den Fragmenten zu Worte kommt, erschöpft.

---

[56]) Fragm. 313 S. 255 f. Ich teile dasselbe im Einklang mit Walzel (S. 278 Anm.) Friedrich zu, obgleich Minor es für den älteren Bruder beansprucht. Aber die Uebereinstimmung mit der Briefstelle vom 27. Mai ist zu auffallend. Dort spottet Friedrich über Sophie Mereaus „Blütenalter der Empfindung" und ihre mädchenhafte Darstellung eines Jünglings: „Wenn sie darstellen könnte, so würde sie es thun wie Angelika Kaufmann, der die Busen und Hüften auch immer wie von selbst aus den Fingern quellen." — [57]) Von ihr befinden sich in der Dresdener Galerie drei Bilder (Nr. 2181–2183), alle schon 1782 erworben. Doch kannte Schlegel zweifellos noch andere Werke der uns als Goethes Freundin mehr denn als Malerin geläufigen unglücklichen Frau. — [58]) Fragm. 372 S. 269.

Die Fülle der Dresdener Eindrücke spricht dann wieder aus August Wilhelms Fragmenten über die Landschaftsmalerei und über das Porträt. Giebt er dort eine psychologische Erklärung,[59]) so hören wir hier[60]) den feinfühligen Theoretiker, der sich gegen falsche, von seinen Vorgängern allzu eng gezogene Schranken empört und das Bildnis nicht nur nicht „vom Gebiete der eigentlich schönen, freien und schaffenden Kunst" ausgeschlossen haben will,[61]) sondern darin „die Grundlage und den Prüfstein des historischen Gemäldes" erkennt. Ein weiteres Fragment verficht mit dem sicher treffenden Spotte, den wir an ihm schon gewohnt sind, die „Nützlichkeit" des Porträts im Sinne des seiner Auflösung sich nähernden Rationalismus.[62])

Das war es, was das Füllhorn der Athenäumsfragmente in Bezug auf bildende Kunst ausschüttete. Reich und verwirrend genug trotz der verhältnismässig kleinen Zahl von Sätzen. Andeutungen, Wegweiser, Paradoxa mannigfacher Art, vielfach auch Programme, Anweisungen auf spätere, ausgeführtere Werke, die allerdings zumeist den Brüdern in den Federn stecken blieben. Aehnlichen Gedanken nun und den gleichen Grundanschauungen begegnen wir in den gleichzeitigen Schriften auf Schritt und Tritt. Wie sehr sich z. B Friedrich Bilder und Vergleiche aus den bildenden Künsten aufdrängten, beweist eine Stelle in seinem Aufsatz „über

---

[59]) Fragm. 190 S. 232 f.: „Die einförmigste und flachste Natur erzieht am besten zum Landschaftsmaler. Man denke an den Reichtum der holländischen Kunst in diesem Fache. Armut macht haushälterisch: es bildet sich ein genügsamer Sinn, den selbst der leiseste Wink höheres Lebens in der Natur erfreut. Wenn der Künstler dann auf Reisen romantische Szenen kennen lernt, so wirken sie desto mächtiger auf ihn. Auch die Einbildungskraft hat ihre Antithesen: der grösste Maler schauerlicher Wüsteneien, Salvator Rosa, war zu Neapel geboren." — [60]) Fragm. 309 S. 254. — [61]) „Es ist gerade, als wollte man es nicht für Poesie gelten lassen, wenn ein Dichter seine wirkliche Geliebte besingt." [62]) Fragm. 314 S. 256. „Da man jetzt überall moralische Nutzanwendungen verlangt, so wird man auch die Nützlichkeit der Porträtmalerei durch eine Beziehung auf häusliches Glück darthun müssen. Ein Mann, der sich an seiner Frau ein wenig müde gesehen, findet [illegible] raten Regungen vor deren reinen Zügen ihres Bildnisses

Goethes Meister";[63]) da schreibt er von Lothario, dem Oheim und dem Abbé: „Er (Lothario) ist die himmelanstrebende Kuppel, jene sind die gewaltigen Pilaster, auf denen sie ruht. Diese architektonischen Naturen umfassen, tragen und erhalten das Ganze." Im Einzelnen allerdings nicht einwandfrei (zum mindesten müsste es statt „Pilaster" Pfeiler heissen), ist die Stelle doch für seine damalige Schriftstellerei bezeichnend. Wie dieser Aufsatz den ersten Athenäumsband geschlossen hatte, so eröffnet auch Friedrich den zweiten mit der im Sommer 1798 geschriebenen Plauderei „Ueber die Philosophie. An Dorothea" (Veit).[64]) Wenn er darin die Frauen durch Philosophie zur Religion als zur eigentlich weiblichen Tugend leiten will, so führt er auch das nicht ohne gelegentliche Seitenblicke auf die Kunst aus. Nicht nur, dass er über männliche und weibliche Schönheit überhaupt spricht,[65]) um seinerseits nachdrücklich die weibliche höher zu stellen,[66]) er weist auch zum Beweise für den Satz „Göttlichkeit mit Härte verbunden ist mir das Heiligste" auf „eine grosse Pallas unter den Antiken", die gerade, weil sie „die ganze Härte des älteren Stils der Kunst" an sich habe, so gross wirke[67]): es kann damit nur die beste und bekannteste unter den Athenastatuen der Dresdener Sammlung gemeint sein. Gegen das Ende des Aufsatzes meint er, da die Bedürfnisse so verschieden seien, so wolle er „gleichsam für einen Doryphorus[68]) von Leser, ich meine für einen durch und durch wohl proportionierten Leser, schreiben."[69]) Um diesen aber zu finden, müsste er aus den besten Lesern ein Ideal zusammensetzen „wie der

---

[63]) Athenäum I. 2. 1798. S. 147—178. Min. II. S. 164—182. Die cit. Stelle S. 182. — [64]) Athen. II. 1. 1799 S. 1—38. Min. II. 317—337. — [65]) „In dem schönsten Manne ist die Göttlichkeit und Tierheit weit abgesonderter. In der weiblichen Gestalt ist beides ganz verschmolzen, wie in der Menschheit selbst." Min. II. 322. — [66]) „Und darum finde ich's auch sehr wahr, dass die Schönheit des Weibes eigentlich nur die höchste sein kann: denn das Menschliche ist überall das Höchste und höher als das Göttliche." ib. — [67]) ib. S. 328 f. — [68]) Ueber den Doryphoros des Polyklet, der allen folgenden Künstlern eine Regel in der Proportion war, vergl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst, Buch IX Kap. 2. (Donaueschinger Ausgabe V. 371.) — [69]) ib. S. 336.

alte Maler in Kroton seine Venus aus den schönsten Mädchen der Stadt.“[70])

Sahen wir schon in den Fragmenten August Wilhelms die Anregungen und Eindrücke der Dresdener Galerie ganz deutlich Gestalt gewinnen und zu Worte kommen, so sind diese noch direkter zu verfolgen in dem Beitrage, der die Hauptmasse des eben schon genannten Athenäumsstückes ausmacht, in dem Gespräche „Die Gemälde“,[71]) welches er gemeinsam mit seiner Gattin Caroline verfasste. Sie sind die beiden Hauptunterredner Luise und Waller, der später hinzutretende Maler Reinhold ein Kollektivname für die anderen Freunde. Denn auch Friedrich,[72]) Novalis und Steffens, die sich in jenen Frühsommertagen 1798 alle in Dresden trafen, waren Mitarbeiter in weiterem Sinne, wenn auch das weitaus Meiste sowie die Redaktion des Ganzen von Wilhelm herrührt. So dürfen wir gerade in den „Gemälden“, wenn irgendwo, den Ausdruck der Ansichten der ganzen älteren Romantik über bildende Kunst finden, und Walzel sieht darin mit Recht „die reifste Leistung der Romantik auf dem Gebiete der Kunstkritik.“[73]) Friedrich selbst hatte diesen Eindruck; er schrieb während der Korrektur im Februar 1799 an den Bruder: „Ich bin mitten im Raffael und bewundere die Gemälde immer mehr. Es ist wohl das Glänzendste und Reichste, was wir ausser euch selbst gemacht haben.“[74]) Mag auch manche von Friedrichs eigenen Arbeiten für den Augenblick überraschender und durch unerwartete Geistesblitze blendender

[70]) Die Anekdote wird vielmehr von dem Helenabilde des Zeuxis zu Kroton berichtet, dem die Stadtväter selber die schönsten Töchter der Stadt als Modelle zur Verfügung stellten. (Cicero, de inventione II. Kap. 1.) — [71]) Athen. II. Heft 1. S. 39—180. S. W. IX, 3–101. — [72]) Friedrich schrieb damals in einem undatierten Briefe an Schleiermacher (Aus Schleiermachers Leben, Berlin 1861, III. S. 77): „Mit der Malerei, das hat auch gute Zwecke. Wilhelm und Caroline wollen Kunstbeschreibungen ins Athenäum geben, die dasselbe sehr zieren werden, und da die Luft, wie Novalis meint, und ich voll von den Keimen aller Dinge stecken, so kann ich mich doch der Dienstpflicht der nährenden Befruchtung nicht entziehen und muss auch die Honneurs der Synkonstruktion machen.“ — [73]) In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Briefe Friedrichs an Aug. Wilhelm. S. XV. — [74]) Walzel S. 404.

erscheinen, von bleibenderem Werte, reicherem und echterem Gehalte sind diese Gespräche, die ich deshalb eingehend analysieren muss, um so mehr, als sie besser als irgend eine andere Arbeit der Schule Aufschluss geben über das persönliche Verhältnis der beiden Brüder und ihres nächsten Kreises zu den grossen Meistern der bildenden Kunst früherer Zeiten.

Luise und Waller treffen in der Antikensammlung zusammen und besprechen sich da über Plastik und ihre Gesetze und über die Bekleidung antiker Gewandstatuen; sie begrüssen dann den nach „dem herrlichen Rumpfe des Ringers" zeichnenden Reinhold. Dessen Klagen über die Schwierigkeit seiner Arbeit geben Luisen den Anlass, überzuleiten zur Malerei, die leichter zu geniessen sei als die Plastik, und damit zum eigentlichen Thema. Auch hier also, wo es sich doch ausschliesslich um neuere Kunst, ausschliesslich um Malerei handeln soll, wird als starker und voller Eingangsakkord das Thema der Antike, der Plastik angeschlagen, d. h. die Seite menschlichen Kunstschaffens berührt, welche seit Winckelmann und Lessing und damals noch immer recht im Mittelpunkt historischer und ästhetischer Betrachtung stand, und von welcher aus auch die Schlegel sich zuerst der Kunst überhaupt zugewandt hatten. Aber bevor das Thema selbst in Angriff genommen wird, lässt ein zweites Vorspiel einer andern Seite menschlichen Geisteslebens, von der aus Kunstbetrachtung möglich und fruchtbar wird, Gerechtigkeit widerfahren, der philosophischen. Wie soll man Kunst geniessen? überhaupt und in welcher Art darüber sprechen? vermag die Sprache (für die Wilhelm gegen Reinhold natürlich mächtig und in fast prophetischem Ton eintritt) Kunstwerke und ihre Eindrücke wiederzugeben? arbeitet der Künstler nur für den Künstler oder für die Allgemeinheit? sollte man nicht die Einzelkünste einander nähern und ihre Uebergänge suchen? Das sind die Fragen, die hier in geistreichem Plaudertone gestreift werden, ohne dass wirkliche Antworten gefunden würden, und in denen wir öfters Friedrichs Stimme ganz deutlich zu erkennen glauben. Endlich führt Luise-Caroline die Männer ins Freie, um ihnen heimlich für ihre Schwester aufgesetzte Gemäldebeschreibungen vorzulesen. Damit sind wir beim Thema selbst

angelangt. Zuerst muss die Verfasserin dem fragenden Waller Auskunft geben über ihr Verhältnis zu einem berühmten Vorbilde der Zeit auf diesem Gebiete, zu Diderot, der in seinem „Salon de peinture" 1765—1767 die Pariser Ausstellungen besprochen und so die französische Kunstkritik im heutigen Sinne geschaffen hatte. Sie will aber nichts von ihm angenommen haben, da sie als Deutsche und als Frau schreibe und ausserdem nicht über die ephemeren Erscheinungen einer Jahresausstellung, sondern über anerkannte Meisterwerke. Sie fordert dagegen Wallers Urteil über Georg Forster, der in seinen „Ansichten vom Niederrhein" besonders niederländische Maler behandelt hatte, und dessen Ausführungen dieser als zwar „interessante, aber sehr persönliche Ansichten" erklärt.[75]) Die Drei lassen sich nun am Ufer der Elbe nieder, und der Blick in die lachende Landschaft fordert ganz von selbst zu Betrachtungen über die Landschaftsmalerei auf. Wenn Waller diese als „immer nur eine Art von Miniatur der Landschaft" auffasst, so weist das Reinhold durch den Satz zurück, dass die Malerei die Gegenstände ja nicht abbilde, „wie sie sind, sondern wie sie erscheinen", und dass wir auch in der Natur die wirklichen Entfernungen und Grössen nicht sehen, sondern nur aus anderer Quelle wissen können. Aber Waller giebt sich nicht zufrieden, da er, wie Luise bemerkt, die Landschaftsmalerei gering schätzt, „weil die Alten wenig daraus gemacht, und weil er die beschreibende Poesie verabscheut". Luise giebt nun ihre drei ersten Beschreibungen: es sind die von Salvator Rosas Landschaft mit drei Männern,[76]) Claude Lorrains Acis und Galathea[77]) und Jakob van Ruisdaels Jagd[78]), ganz einfach gehalten und in dieser ihrer Einfachheit vortrefflich. Sofort schliessen sich wieder theoretische Erörterungen an, die in dem Satze Rein-

[75]) Die „Ansichten vom Niederrhein" erschienen in drei Bänden zu Berlin 1791—94 (der letzte erst nach Forsters Tode). Hieher gehören bes. Bd. I. S. 114—195 über die Düsseldorfer Galerie (seit 1806 in München) und Bd. II. S. 295—345 über die Antwerpener Sammlungen. Obigen vergl. man Friedrichs Urteil über Forster, oben S. 13 f.

[76]) in neuerer Zeit als Schulbild erkannt und heute so bezeichnet. Galerie-Nr. 470. — [77]) Gal.-Nr. 731. — [78]) Gal.-Nr. 1492.

holds gipfeln: Die Malerei „ist ja eigentlich die Kunst des Scheines, wie die Bildnerei die Kunst der Formen; ... sie soll den Schein idealisieren“ [79]), jedoch nicht, wie er gleich darauf einem Einwurfe begegnend zufügt, täuschen. Er nimmt das Stillleben in Schutz und stellt die Landschaftsmalerei sehr hoch. Waller wirft dagegen ein, dass fast alle Landschafter zur Staffage greifen, also „über ihre Gattung hinausstreben“, und lenkt so zu Salvator Rosa zurück, den Luise mit Vorliebe behandelt habe, „weil er die Natur bloss wie eine Schrift braucht, in deren grossen Zügen er seine Gedanken hinwirft“. Reinhold muss zugeben, dass der Landschafter zu willkürlich in die Natur hineindichten könne. „Allein es ist ein wesentlicher Mangel, wenn man der Darstellung sogleich auf den Grund sieht, wenn sich der Schein in die bezeichneten Gegenstände gleichsam verliert.“ [80]) Als Beispiel dafür giebt nun Luise die sehr ins Einzelne gehende Beschreibung einer neapolitanischen Landschaft von Hackert [81]), die trotz ihrer Ausdehnung „keinen Eindruck von Grösse und erhabenem Reiz macht“, weil sie „das Grosse in einer netten Verkleinerung“ wiedergiebt. Sie weist auf Claude hin, der mit der nämlichen Natur „in einem edleren Stil“ umgegangen sei, und tadelt schliesslich das Fehlen des Schattens im ganzen Bilde. — Damit wird die Landschaft verlassen und zum Porträt übergegangen, wenigstens nach Luisens eigenen Worten; aber das „Porträtstück“ ist nichts anderes als Holbeins grosse Madonna mit der Familie des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer. [82]) Die auch hier sehr ausführliche Beschreibung nimmt allerdings zuerst die verschiedenen Familienglieder durch, voran die so bedeutenden männlichen, dann die weniger erfreulichen weiblichen, lässt sich dann aber doch auch die herrliche Gestalt der Madonna

[79]) Athenäum II. S. 64. — [80]) ib. S. 66. [81]) Aus fürstlichem Besitz (des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen), heute nicht mehr in der Galerie befindlich. [82]) Das bis 1871 als Holbein geltende Bild ist seit der damaligen Zusammenstellung mit dem Darmstädter Exemplar für die neueste Kunstforschung fast ausnahmslos nur eine allerdings vortreffliche Kopie eines Niederländers (um 1600) nach dem 1525/26 gemalten Originale der Galerie zu Darmstadt.

nicht entgehen. „Sie ist aber keine italienische Madonna, sondern eine deutsche liebe Frau, zu der solche Frauen, wie die neben ihr knieenden, mit Zuversicht beten können.“[83]) Nach wenigen unbedeutenden Zwischenbemerkungen über Holbein, dem schon hier flüchtig „das Bildnis eines mailändischen Herzogs von Leonardo“ (d. i. Holbeins Porträt des Sieur de Morette) als „in der Art des Fleisses“ vergleichbar zugesellt wird, giebt Luise die Beschreibung zweier Darstellungen der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Ferdinand Bol,[84]) dem Schüler Rembrandts, (1616—1680) und von dem Venezianer Francesco Trevisani[85]) (1656—1746), deren Kontraste in Auffassung (Maria hier eine reizende Nymphe, dort ein mühebeladenes Weib), Ausgestaltung (die beiden Landschaften, dort erstorben, dürr und kahl, hier blühend und orientalisch-üppig) und Kolorit (dort düster in braunen Tönen, hier licht in hellen Farben) scharf herausgehoben werden, ohne dass die Schreiberin aber daraus die weiteren Schlüsse auf die nationalen und künstlerischen Unterschiede der beiden innerlich so weit getrennten Meister zöge. Direkt angefügt ist die wiederum sehr genaue Schilderung einer Anbetung der Könige von Perugino[86]) in kleinstem Formate, die „ein goldenes Lichtlein aus der Kindheit der Kunst“ genannt wird. Daran schliesst sich sofort in mächtigem Kontraste die Beschreibung der Opferung Isaaks von Andrea del Sarto (1486—1531)[87]), der den Patriarchen „als den Laokoon des Christentums“ vorgestellt habe, „dem Gedanken und dem Geiste nach“, und Reinhold erzählt im Anschluss daran nach Vasari[88]) in kurzen Zügen die Geschichte des ursprünglich für Franz I. um 1530 gemalten Bildes. Dabei wird die sonderbare Ansicht laut, dass erst später durch Tizian der Grund zur Landschaftsmalerei gelegt worden und Vasaris Lob der Landschaft auf del Sartos Bild nur aus seiner Zeit zu erklären sei. Die Beschreiberin geht dann zu den Magdalenen über und schildert in wohlberech-

[83]) Athen. II. 74. — [84]) Gal.-Nr. 1603. — [85]) Gal.-Nr. 447. — [86]) Heute als Franc. Francia bezeichnet. Gal.-Nr. 49. — [87]) Gal.-Nr. 77. — [88]) In der Vita des Andrea del Sarto gegen das Ende. (Ausg. von Della Valle Siena 1792. Bd. VI. 182 f.)

neter Steigerung die drei Bilder des Bolognesen Franceschini (1648—1729),[89]) des das 18. Jahrhundert beherrschenden römischen Meisters Pompeo Batoni (1708—1787)[90]) und endlich Correggios (1494—1534)[91]). Durch die Beschreibung des Letztgenannten, die doch nicht weniger giebt als die vorhergehenden, ist Reinhold nicht befriedigt; er wirft die Frage ein: „Kennen Sie Mengs' Beschreibung[92]) dieser letzten Magdalena?" und da Luise bejaht und hinzufügt, dass sie absichtlich alles, was jener sage und was nur den Maler angehe, weggelassen, tadelt er die Einseitigkeit aller nichtartistischen Schilderung, die nur vom Ausdruck ausgehe; aber Luise bleibt dabei, dass auch die kunstvollste technische Behandlung nur Mittel zum wahren Ausdrucke sei. Als weitere Beispiele dafür bespricht sie kurz die beiden nach dem h. Georg und nach dem h. Sebastian benannten Madonnen Correggios[93]) mit ihrem wonnigen Kolorite, und auf Wallers Frage mit humoristischer Färbung das unbedeutende Magdalenenbild von Mengs.[94]) Nach einem leichtfertigen weiteren Einwurfe Wallers über die Blondheit aller Magdalenen erklärt sie diese Heilige als „die Bajadere der christlichen Sage" und fährt dann, um nicht allzu frivol zu werden, abbrechend fort: „Hier ist etwas für den Ernst und das Nachdenken. Hat es jemals ein Porträt auf die ewige Dauer gegeben, so ist es dies eines Herzoges von Mailand von Leonardo da Vinci." [95]) Es handelt sich also hier, wie neuere Kunstforschung unwiderleglich dargethan hat, nicht um den Herzog Ludwig Sforza „il Moro", sondern um den Goldschmied oder wahrscheinlicher um den französischen Cavalier am Hofe Heinrichs VIII., Sieur de Morette, und nicht um ein Bild Leonardos, sondern um ein solches Holbeins.[96]) Die liebevoll eingehende Schilderung verliert dadurch nichts von ihrer Richtigkeit, wohl aber können wir die späteren Ausführungen Wallers über die historische Persönlichkeit des vermeintlichen Herzogs hier ruhig beiseite lassen. Bevor Waller mit dieser

[89]) Gal.-Nr. 389. — [90]) Gal.-Nr. 454. — [91]) Durch Morelli in seiner Echtheit verdächtigt, gilt das Bild heute vielfach nur noch als alte Kopie. Gal.-Nr. 154. — [92]) In dessen „Leben und Werke des Correggio" (Werke, ed. Prange. III. S. 144.) — [93]) Galerie-Nummern 153 und 151. — [94]) Gal.-Nr. 2162. — [95]) Athenäum II. S. 97. — [96]) Gal.-Nr. 1890.

einsetzt, giebt Luise noch eine Schilderung der Herodias, die, damals ebenfalls dem Leonardo zugeschrieben, seitdem lange als ein vorzügliches Werk aus seiner Schule galt, in neuester Zeit jedoch umgetauft wurde und nun als Bartolomeo Veneto (in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts „zu Cremona thätiger Schüler Gentile Bellinis unter mailändischem Einfluss") bezeichnet ist.[97]) Im Gespräch, das nun folgt, wird des näheren auf Leonardo da Vinci, sein Wesen und Wollen eingegangen, und diese gewaltige Persönlichkeit, das rechte Urbild des Idealmenschen der italienischen Renaissance, von verschiedener Seite beleuchtet, bis Waller mit dem Wahlspruch seiner Werke und seines Lebens „Vogli sempre poter quel che tu debbi" seine „begeisterte Lobrede auf den ehrwürdigen Patriarchen" schliesst. Mit einer Umbildung desselben Spruches „Was ich will, das soll ich können" schliesst auch die ebenfalls 1799 entstandene Romanze „Leonardo da Vinci"[98]) ab, die den Tod des greisen Meisters in den Armen des Königs Franz I. von Frankreich nach Vasaris kurzer Erzählung[99]) behandelt und um dieses ihres Stoffes willen hier genannt sei.

Luise ist mit ihren Beschreibungen zu Ende; sie hat nur „einige Proben des Ausgezeichnetsten" geben wollen: einige der noch grossen Lücken unternimmt nun Waller auszufüllen. Charakteristisch ist der Satz, mit dem er als Antwort auf Luisens Aufforderung „Lassen Sie hören!" einsetzt: „Wenn Sie sich wollen gefallen lassen, ein wenig herabzusteigen, recht gern!"[100]) Herabzusteigen nämlich zu Rubens. In farbenreicher Weise schildert er zunächst dessen Satyrn- und Tigerfamilie;[101]) dabei beachte man Wendungen wie „Rubens' regellose Zeichnung ist für diese unbestimmteren Formen (der Tigerin) wie geschaffen", sowie das Gewicht, das er auf die Wildheit des Malers und seine Meisterschaft in Tieren legt. „Seine prächtigen Pferde scheinen oft Löwenseelen zu haben, und es wäre nur zu wünschen, dass man eben das von seinen

[97]) Gal.-Nr. 201 A. — [98]) Erster Druck in den Gedichten von 1800, S. 138 ff.; S. W. I. 220 ff. — [99]) In der Vita des Leonardo gegen das Ende. Della Valles Ausg. Siena 1792. Bd. V. 44 f. — [100]) Athen. II. S. 107. — [101]) In Wörmanns Katalog als „teilweise eigenhändiges Werkstattbild" Nr. 974.

Göttern rühmen dürfte.“ [102]) Dann schliesst er die Beschreibung des grandiosen „Quos ego!“ von 1635 an,[103]) worin er „halb eine überspannende Parodie, halb Uebersetzung ins Flamändische“ der keuschen Virgilschen Dichtung erblickt. Hier zeigt sich Schlegel ganz befangen in der Anschauungsweise seiner Zeit, die noch zu frisch aus der nur die Antike verherrlichenden Schule eines Winckelmann und Lessing kam, um die so ganz anders geartete Natur und Kunst des grossen Vlamen richtig zu würdigen. Allerdings hatte schon drei Lustren früher Wilh. Heinse, dessen Kunsturteile sich ja durchweg durch ungemeine Frische und Unabhängigkeit auszeichnen, den gewaltigen Künstler in Rubens erkannt und mit Begeisterung verkündigt, aber seine Stimme war verhallt.[104]) Speziell scheint Schlegel hier beeinflusst von Mengs,[105]) dem er den zweiten der eben angeführten Ausdrücke entnimmt, und von Forster, der aber Rubens, wenn auch mit allerlei Bedenken, doch schon anerkennender gegenübersteht.[106]) Auch auf eine Stelle Friedrichs sei in diesem Zusammenhange hingewiesen, der in den „Notizen“ des zweiten Athenäumsbandes über den Stil der Schleiermacherschen „Reden über die Religion“ das Urteil fällt: „Sage mir, ob dir neben der herrschenden Schreiberei unserer Stilisten nicht auch so zu Mute dabei wird, als sähest du nach der aufgedunsenen Manier eines Rubens wieder den kräftigen braunen Farbenton und die grossen Formen der besten Italiener.“ [107]) — Aus der grossen Zahl herrlicher Werke Paul Veroneses, die einen Hauptschatz der Galerie bilden, greift Waller sich dann das besterhaltene, die Findung Mosis,[108]) heraus und beschreibt es mit einem grossen Aufwand an Worten, nicht ohne humoristisch-spöttische Seitenhiebe auf die grillenhafte Phantasie und die Ueppigkeit des Venezianers, dessen Farbenpracht und Festesglanz es ihm

[102]) Athen. II. 109. — [103]) Gal. Nr. 966. — [104]) Teutscher Merkur 1776. IV. S. 168, und besonders 1777. II. 117 ff. u. III. 60 ff. In den Werken ed. Laube VIII. S. 168 u. S. 216—250. — [105]) Vergl. bes. im „Schreiben über den Ursprung, Fortgang und Verfall der zeichnenden Künste“ Werke, ed. Prange, I. S. 300. — [106]) Ansichten vom Niederrhein. I. 129—180 über die Rubens in Düsseldorf, jetzt in der Alten Pinakothek zu München. — [107]) Athen. II. 292. Min. II. 310. — [108]) Gal.-Nr. 229.

doch angethan haben. Direkt dahinter schildert er die Aussetzung Mosis von Nicolas Poussin (1594—1665).[109]) Auch hier hält er sich mehr ans Aeussere und tadelt gewiss vom absoluten Standpunkt aus mit vollem Recht gar manches, was historisch betrachtet in ganz anderm Licht erscheint. Er fasst seine Verurteilung des Bildes dahin zusammen, dass es ein gemaltes Basrelief sei und alles darin kleinlich und ohne Wirkung. Sehr ausführlich handelt er dann über Poussins Kostüm im Gegensatze zu dem Veroneses: „Bei diesem ist alles modern, aber alles aus einem Stücke, bei jenem ist alles antiquarisch, aber es passt nicht zu einander.“[110]) Es sei eine Mischung von Aegyptisch, Griechisch, Hebräisch und (in der Gestalt des Flussgottes) erzheidnisch, dagegen das des Venezianers mit wahrem „malerischem Geiste“ aufgefasst.[111]) Nur beschreibend ohne Kritik und ohne weitere Abschweifung bespricht er noch Cignanis Joseph und Potiphars Frau[112]) und Annibale Carraccis Christuskopf,[113]) dessen Charakteristik er in die Worte fasst: „Viel von einem Sohne Jupiters und doch auch etwas von einem Juden“. Daran schliesst sich nun eine kurze Diskussion über das Christusideal überhaupt und die Möglichkeit der Darstellung desselben, welch letztere von Luise anknüpfend an Forster und zum Teil mit ähnlichen Worten[114]) verneint wird.

---

[109]) Gal.-Nr. 720. — [110]) Athen. II. 119. — [111]) Ich kann mir nicht versagen, hier auf die geradezu glänzende Persiflage hinzuweisen, die Wilh. Heinse (Teutscher Merkur 1777. 2. S. 127 f.) von Poussins Bild des „Manna in der Wüste“ (im Louvre, Kat.-Nr. 709) gegeben hat: „Laokoon stellt darinnen vor den kranken alten Juden. Die Königin Niobe die Frau, die ihrer Mutter die Brust reicht. Einen andern alten Israeliten, die Bildsäule des Seneca in der Villa Borghese. Antinous einen jungen Menschen, der mit diesem spricht. Die zween Buben, die sich zusammen um das Manna balgen, ein Sohn des Laokoon und ein Fechter aus dem Mediceischen Palast. Eine andere Frau die Diana im Louvre. Einen jungen Juden der Vatikanische Apollo. Ein Mädchen, das ihre Schürze aufhält, die Mediceische Venus; und einen anderen Mann auf den Knien, Herkules Commodus.... Es ist freilich kein Wunder, dass dieses Stück so sehr bewundert ward, da es eine Truppe vorstellte, dergleichen nie kein Dichter gehabt hat.“ — [112]) Gal.-Nr. 387. — [113]) Gal.-Nr. 309. — [114]) Ich stelle die Hauptsätze neben einander:

Ueber Raffaels Sistina (c. 1515)[115] hat Luise nichts aufzuschreiben gewagt, weil ihr dafür die Sprache (zur grossen Genugthuung Reinholds) nicht auszureichen scheint; die Beschreibung wird nun (S. 124—134) in Gesprächsform gegeben, wobei Reinhold am kühlsten bleibt und hin und wieder kritische Zwischenbemerkungen einflicht. Sie ist nicht nur die eingehendste, sondern auch die beste von allen. Das gewaltige Werk hat den oder die Schreibenden so im Innersten ergriffen, dass sie sich selbst darüber völlig vergessen (was den andern Bildern gegenüber nie der Fall ist) und so wirklich ohne alles Geistreichseinwollen nur ihr Bestes geben. Besonders schön sind die Sätze über das Christuskind, und wer möchte nicht beistimmen, wenn da Luise, die überhaupt durchweg das Wort führt, sagt: „Es ist keine Ueberreife, aber Uebermenschlichkeit. Denn so weit sich das Göttliche in kindischer Hülle offenbaren kann, ist es hier geschehen, und ich kann mir den Mann zu diesem Kinde nicht einmal denken" und weiter: „ .... Ich sehe den Erlöser der Welt am liebsten als Kind. Das Geheimnis der Vermischung beider Naturen scheint mir in dem wunderbaren Geheimnis der Kindheit überhaupt am

Luise: Das ist wirklich der Christus des Hannibal Carracci, aber ich kann nicht sagen: es ist ganz der meinige.

Waller: Und warum nicht?

Luise: Es ist der schönste, den ich jemals gesehen habe, aber doch fehlt ihm der Brennpunkt, wo die höchste Kraft und Duldsamkeit zusammentreffen; und bis ich den finde, werde ich vielleicht die Darstellung dieses Ideals für unmöglich halten.

Waller: Sie sind der Meinung Forsters?

Luise: Aus weniger subtilen Gründen vielleicht u. s. w.
(Athen. II. 123 f.)

Auch habe ich noch keinen Christuskopf gesehen, von dem ich sagen könnte: er ist es!
(Ans. v. Niederrhein. I. 242.)

Was ich aber nicht begreife, das ist, wie man noch wagen kann, einen Christus als Kunstwerk darzustellen.
(Ib. S. 241.)

[115]) Gal.-Nr. 93.

besten gelöst, die so grenzenlos in ihrem Wesen wie begrenzt ist."[116]) Im weiteren Verlauf der Beschreibung finden wir, soviel mir bekannt ist, zum erstenmale die Dreieckkomposition hervorgehoben, auch dies — ein feiner Zug — durch Reinhold, der als Fachmann immer das Technische betont. Der zu Ehren Raffaels und seiner Meisterschöpfung angestimmte Hymnus in Prosa klingt aus in einer reizenden Beschreibung der beiden Engelsknaben, die allezeit das Entzücken der Frauen gebildet haben. Aber damit nicht genug. Waller, der sich die ganze Zeit über auffallend zurückgehalten hat, will nun dem einzigen Werke noch „auf eine andere Weise beikommen"; er erklärt, dass Poesie und bildende Kunst sich stets gegenseitig beeinflussen. Poesie „soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen."[117]) Und umgekehrt wird auch die Poesie zur Dolmetscherin für die Malerei, wo uns deren Gegenstände fremd geworden sind. Nach einer kurzen Abschweifung über Protestantismus und Katholizismus im Verhältnis zur Kunst und den grossen Vorteil eines bestimmten mythischen Kreises, wie er durch die katholische Kirche gegeben war, für die Malerei, sieht Waller auch den heutigen Künstler, sofern er „Uebermenschliches ersinnen" wolle, vor der Alternative, „die Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt zu wiederholen, oder den göttlichen und heiligen Personen eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens, der, wie er gleich darauf hinzufügt, als schöne freie Dichtung eine unvergängliche Dauer verdient, fortbildend zu huldigen."[118]) Die Poesie soll nun der Malerei ihre Dankbarkeit bezeugen durch Behandlung einzelner ihrer „hergebrachten Gegenstände", und so giebt Waller eine Folge von acht Sonetten, deren erstes, die Verkündigung („Ave Maria"), sich kaum an ein bestimmtes Bild anknüpfen lässt, während die folgenden, zum Teil von den Gesprächsgenossen selbst, an bekannte künstlerische Darstellungen angeschlossen werden, trotz des Dichters Versicherung, dass er „nicht gerade einzelne Gemälde dazu gewählt." So das zweite, Christi Geburt, an Correggios Nacht. „Die heiligen drei Könige", das dritte,

[116]) Athen. II. S. 129. — [117]) Athen. II. 134. — [118]) ib. S. 136.

hält sich mehr im allgemeinen, doch werden wir an Luises Beschreibung des „goldenen Lichtleins aus der Kindheit der Kunst“ (s. oben S. 48) erinnert, während das vierte, „die heilige Familie“, sich allerdings auf gar viele Bilder anwenden liesse, da individuelle Einzelzüge darin fehlen. Das fünfte dagegen, „Johannes in der Wüste“ als „starker Jüngling“ in der Einöde meditierend, knüpft sich an ein Bild der damaligen Düsseldorfer Galerie, das bald als Raffael, bald als Andrea del Sarto bezeichnet wurde, während es heute in der Münchener alten Pinakothek[119]) einfach als römische Schule figuriert und seinen einstigen Rang und Ruhm eingebüsst hat.[120]) Ist sodann in der „Mater dolorosa“ das Thema ohne bestimmtes Vorbild behandelt, so zeigt dagegen „die Himmelfahrt der Jungfrau“ Anklänge an ein weiteres Lieblingsbild der Zeit, von Guido Reni, damals in Düsseldorf.[121]) Das nächste Sonett, „die Mutter Gottes in der Herrlichkeit“, giebt eine nicht eben sehr gelungene Umschreibung von Raffaels Sistina, die also hier zum zweitenmale, nun durch einen Hymnus in Poesie, gefeiert wird. Die Romantiker sind es vor allem gewesen, die diesem einzigen Werke im Publikum die ihm gebührende Stellung verschafft haben, indem sie nie müde wurden, es zu preisen, und in ihren Schriften wie in ihren Briefen

---

[119]) Gal.-Nr. 1093. — [120]) Das Bild gehört zu den besonderen Lieblingen der Romantik. Caroline Schelling schreibt noch am 4. Jan. 1807 aus München an Gotters: „.... Doch wünsche ich allen, denen ich Gutes gönne, den öfteren Anblick der Himmelfahrt der Jungfrau von Guido Reni und des Johannes in der Wüste.“ (Waitz, Caroline. II. 324.) Schon 1776 (Teutscher Merkur IV. 108—113) hatte Wilh. Heinse das Bild als „das erste Meiserstück der Kunst auf der hiesigen Galerie“ beschrieben und schwärmerisch gelobt. (Vergl. auch Werke ed. Laube VIII. 189—194.) — [121]) Jetzt alte Pinakothek Nr. 1170. Vergl. die vorige Anm. Schon Forster kann sich in seinem Lobe nicht genugthun. Er giebt in den Ansichten vom Niederrhein (I. 244—248) eine begeisterte, ausführliche Schilderung des Bildes, nachdem er die Sistina mit wenigen, wenn auch anerkennenden Zeilen besprochen. Auch dieses Bild war schon von Heinse so überschwänglich gepriesen worden, dass er selber hinzusetzte: „Ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung.“ (Teutscher Merkur 1776. IV. S. 106 f.; Werke ed. Laube VIII. 187 f.)

immer wieder darauf zurückkamen.[122]) — Nach kurzen Zwischenreden folgt noch ein Sonett über die heilige Magdalena, das sich an die Darstellungen des Batoni und Correggio anschliesst. Alle diese Sonette, poetisch keine hervorragenden Leistungen, geben, wie schon erwähnt, nicht etwa genaue Beschreibungen des zu Grunde liegenden Bildes, sondern Phantasien über das auch vom Maler behandelte Thema bald in engem Anschluss an die künstlerische Darstellung, bald in ganz freier Weise, durchweg aber mit solcher Verherrlichung der katholischen Legendenwelt, dass Luise halb scherzend einwerfen kann: „Sie sind nicht nur ein Katholik, sondern ein Proselytenmacher", was Waller mit einem Angriffe auf den der Kunst und Dichtung wenig günstigen Protestantismus beantwortet. Die vielcitierte „prédilection d'artiste"[123]) für den Katholizismus klingt hier stark durch. Zuletzt ermahnt er Reinhold, nicht zu sehr der Antike nachzuhängen, sondern vielmehr den katholischen Glauben recht in Ehren zu halten, da die Malerei nur in diesem, nicht aber in der klassischen Mythologie ihren Schutzgott habe, und zum Beweise dafür schliesst er das Gespräch mit dem Vortrage seiner Legende vom h. Lukas, dem nach längerem Weigern die Madonna als Modell sitzt, da ein

---

[122]) Eine lebendige Schilderung des grossen Eindruckes der Dresdener Galerie giebt Steffens' Brief an Schlegels Gattin aus jener Zeit, Freiberg 26. Juli 1799. Ich lasse die Stelle über die Sistina hier folgen: „In der italienischen Sammlung sah ich bloss die Madonna — bei Gott! nichts als die Madonna. .... So wirkte noch nie ein Bild auf mich! Sie sahen mich an, sie sehen mich noch an, sie stehen dicht vor mir, die grossen, hellen, blauen Augen, die eine Unendlichkeit abspiegeln. Alles, was ich je gefühlt und geahndet hatte, alle die unbestimmten Bilder, die eingehüllt in trüben Nebel meiner Seele vorschwebten, das ganze bunte Gewimmel meines inneren Lebens strahlte mir verherrlicht aus diesen Augen entgegen. Was ich fühlte, nenne ich Andacht, wahre religiöse Andacht, Anbetung, weil ich kein Wort sonst weiss." (Aus Schellings Leben in Briefen. Leipzig 1869/70. Bd. I. 270.) — [123]) Schlegel selbst braucht den Ausdruck in einem Briefe seines Alters vom 13. Aug. 1838 à Mad. ***, wo es heisst: „Je retraduisis, pour ainsi dire, en paroles quelques-uns des plus beaux sujets pittoresques. C'était une prédilection d'artiste; ce rapport est encore plus clairement marqué dans mon poëme »L'alliance de l'église avec les beaux-arts«." (S. unten.)

Traum ihm geboten, sie zu malen; aber bevor er das Bild vollenden kann, stirbt sie. So bleibt ihr Porträt unfertig, der schwache Umriss muss den Gläubigen genügen, bis Jahrhunderte später St. Raphael von Gottes Throne herniedersteigt:

„Der stellt ihr Bildnis gross und klar
Mit seinem keuschen Pinsel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er sich wieder himmelan,
Ein jugendlicher Engel."

Und so klingt das ganze Gespräch aus im Lobe Raffaels, dessen Preis seinen Höhepunkt gebildet hatte.

Fassen wir zusammen, so fällt uns vor allem auf, wie Vieles fehlt. Die so reich vertretenen holländischen Kleinmaler werden gar nicht erwähnt, der Name Rembrandts, der durch so bedeutende Werke wie das „Selbstporträt" mit seiner schönen Frau auf dem Schoosse, wie das „Opfer Manoahs", das „Rätsel Simsons" und viele Bildnisse vertreten ist, wird gar nicht genannt und nur ein Bild seines Schülers Bol beschrieben; von dem strahlenden Reichtum aus der Glanzzeit der Niederländer werden nur zwei Bilder von Rubens und diese nur mit grosser Zurückhaltung besprochen, unter den älteren deutschen Meistern einzig Holbein hervorgehoben. Abgesehen von je einer Landschaft Ruisdaels und Claude Lorrains ist aller Nachdruck der Darstellung auf die Italiener der Blütezeit gelegt und ihre grössten Meister, Leonardo und Raffael, beide zur gleichen Zeit auch in längeren Gedichten von August Wilhelm gefeiert, sind unbedingt in den Mittelpunkt gerückt. Nicht Kunsthistoriker also, sondern Kunstliebhaber,[124]) die sich aber für ihre Zeit recht gründlich in dem Fach umgesehen haben, sprechen sich über die ihnen liebsten Bilder aus, dabei nach Dilettantenart stärker abhängig von den poetischen Eigenschaften derselben als

[124]) Noch 1821 schrieb August Wilhelm über sich selbst die denkwürdigen Worte: „Bei Betrachtung der Gemäldesammlungen in den verschiedenen Ländern Europas habe ich mich immer den Meisterwerken des grossen Zeitalters zugewendet und kann nicht sagen, dass ich die Geschichte der Malerei in allen ihren untergeordneten Verzweigungen meinem Gedächtnisse anschaulich eingeprägt hatte." (Aus einem bisher ungedruckten Briefe an Minister Altenstein. S. Beilage II.)

von den rein künstlerischen. Aber echte, ehrliche Begeisterung für die Kunst, das aufrichtige Verlangen, derselben mit allen zu Gebote stehenden Mitteln näher zu treten, und andererseits das Bedürfnis, den Genuss, den die Beschauer selbst empfunden, auch andern durch das beschreibende Wort wenigstens andeutungsweise zu vermitteln, das sind die Grundzüge, die das Werk auf eine höhere Stufe stellen, als das Meiste, was die Schule sonst geleistet hat. Es spricht daraus der Respekt und die Liebe für das höhere Können grosser Meister, während wir sonst so oft bei den Wortführern nur den Respekt und die Liebe für das eigene Können und Wissen vernehmen; freilich die Objektivität und die reiche Fülle des Materials, die Goethes Kunstschriften seit Italien auszeichneten, fehlt auch hier, wie bei allen übrigen Werken der Schlegel auf diesem Gebiete.

Vier weitere Gemäldesonette mögen noch angeschlossen werden, die, 1800 in der ersten Ausgabe der Gedichte zuerst gedruckt, ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein werden. Das erste „die Opferung Isaaks“ [125]) behandelt das auch in den Gesprächen (s. oben S. 48) besprochene Bild Andrea del Sartos in der Art, dass das erste Quartett den knieenden Isaak, das zweite den greisen Abraham genau nach dem Bilde schildert und die beiden Terzette die wirkliche Handlung bringen mit der schönen, in echt christlichem Geiste gehaltenen Schlusswendung:

Mit deinem Wollen ist die That vollendet.
Allein behielt sich's vor der ew'ge Vater,
Den Sohn zu opfern für die ewig Toten

Das zweite Sonett „der heilige Sebastian“ [126]) befolgt die umgekehrte Anordnung: in bewegten Versen schildern die beiden Quartette die Vorgeschichte des Heiligen, während dem durch das Bild festgehaltenen Momente nur das erste Terzett gewidmet ist und das letzte eine rein poetische Wendung enthält. Jenes erste Terzett aber:

Vom Pferd gerissen, aller Waffenzierde
Entkleidet, sieht er still dem Kampf entgegen,
An einen Baum mit Banden festgeschlungen

kann sich nur auf eines der beiden den Stoff in ähnlicher

[125]) Ged. S. 168. S. W. I. 314. — [126]) Ged. S. 169. S. W. I. 315.

Weise behandelnden Bilder van Dycks in der Münchener Pinakothek [127]) beziehen; doch vermag ich dem Text allein nach nicht zu entscheiden, auf welches. Das eine mit des Malers Selbstporträt als Sebastian war früher in der Düsseldorfer Galerie, das andere in der Mannheimer: die grössere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass Schlegel das erste, bekanntere und von Joh. Heinr. Lips (1788—1815) gestochene Bild gekannt habe. Bei zwei weiteren Sonetten giebt er selber die Gemälde an, die ihm vorgeschwebt haben: Leda von Michelangelo und Io von Correggio.[128]) Das erste Bild in Dresden gilt heute als eine Kopie von Rubens nach dem Originale des Buonarotti, das dieser 1530 für den Herzog Alfons von Ferrara malte und das in traurigem Zustande in den Magazinen der Londoner National-Gallery sich befinden soll.[129]) Das in diesem Werke in grandiosester Weise (Grimm sagt: „historisch im höchsten Sinne") gefasste heikle Thema wird in Schlegels Behandlung schon durch die ganz äusserliche Vergleichung und Kontrastierung mit dem Raube Ganymeds[130]) ins Spielende und Tändelnde herabgezogen, und nur das Schlussterzett hebt sich etwas, ohne die Höhe Michelangelesker Auffassung auch nur annähernd erreichen zu können. Im gleichen Stoffkreis bleibt das Io-Sonett. Der nicht ganz ohne Lüsternheit gegebenen Darstellung Correggios[131]) gemäss spielen auch die Reime tändelnd an der Grenze des Erlaubten hin. Das Sonett giebt hier wieder in den Quartetten die sich genau an das Werk des Malers anlehnende Schilderung und in den Terzetten eine Parallele mit Ixion, dem es umgekehrt ergangen wie Io. Ein Gemäldesonett im weiteren Sinne ist endlich noch das erst 1801 geschriebene „An Buri"[132]) über dessen

[127]) Gal.-Nr. 823 u. 824. — [128]) Ged. S. 183 f. S. W. I. 329 f. — [129]) Vergl. oben Kap. 2 Anm. 40 (S. 25); ferner Herm. Grimm, Leben Michelangelos. 5. Aufl. II. 112 f. — [130]) Das erste der Quartette, das den Vergleich bringt, erinnert an Rembrandts bekanntes Dresdener Bild. — [131]) Das berühmte Bild des gerade in solchen Darstellungen ja besonders glücklichen Meisters ist in zwei Exemplaren vorhanden, wovon heute das nie bestrittene der Wiener Galerie als das zwischen 1530 und 1532 gemalte einzige Original, das Berliner dagegen als eine alte, gute Kopie gilt. Dies letztere kannte Schlegel, es war damals in Sanssouci aufgestellt. — [132]) Schlegels und Tiecks Musenalmanach

Bildnis der Gräfin Tolstoy, geb. Baratinsky, das in seinem zweiten Quartette, für den Maler wie für den Dichter gleich ehrenvoll, die denkbar höchste Auffassung der Kunst ausspricht.[133])

Das nächste Stück des Athenäums (II, 2) wurde eröffnet durch August Wilhelms formenschöne, aber allzuviel gelehrten Ballast enthaltende Elegie an Goethe „Die Kunst der Griechen.“[134]) „Das Antikste, was ich noch in teutonischer Sprache gelesen“, schrieb Bruder Friedrich hochentzückt aus Berlin.[135]) Anknüpfend an den Raub der italienischen Kunstwerke durch Napoleon, der unter dem Bilde einer erneuten Plünderung Korinths durch Mummius angedeutet wird,[136]) wird im Gegensatze hiezu Goethe, „der hellenischen Muse Geweihter“, als der stille Deuter der Wundergebilde antiker Kunst gefeiert. Laokoon und Niobes hehre Gestalt leuchten auf, und in prachtvollen Versen wird das Wiederaufleben der alten Kunst zur Zeit der Renaissance, das Wiederaufleben der alten Kultur in der Aufgrabung Pompejis gepriesen. In begeisterter Schilderung entrollt Schlegel dann Bilder griechischen Lebens zur Zeit Pindars: dies festliche Leben entfloh, aber geblieben ist der Geist und sein Gesetz, geblieben auch die schwer zu erringende Schönheit, zu welcher Hellas' Kunst emporstieg, „die gleich der lakonischen Jungfrau

Nackt die Glieder geübt, eh sie der Liebe gedacht“,

---

auf 1802, S. 107. S. W. I. 369. Friedrich Buri (1763 geb.), der bekannte römische Korrespondent Goethes, malte u. a. auch dessen und Herders Porträt. Goethe über ihn in Kunst und Altertum I. 2 S. 20, Meyer über ihn in seiner Kunstgeschichte des 18. Jahrh. im „Winckelmann“ S. 336. Vergl. auch Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 45 und 96 ff. — [133]) A. W. Schlegels Gemäldegedichte haben Schule gemacht in der deutschen Litteratur. Ich will hier nur auf drei weniger bekannte Dichter verweisen. Sophie Brentano (Mereau) gibt in ihrer „Bunten Reihe kleiner Schriften“ (Frankfurt 1805) S. 49—54, sechs Gedichte „auf einige Gemälde der Dresdener Galerie“, darunter 2 Sonette auf die Sistina und van der Werfts „Vertreibung der Hagar“. In Walrafs „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst“ 1816 stehen (S. 1—9, 107 f., 215 f., 315) vierzehn Gemäldesonette von E. von Groote (1789—1864) und F. W. Carove (1789—1852), darunter sechs auf das Kölner Dombild. — [134]) Athen. II. 181—192. S. W. 12. — [135]) Walzel, S. 407. — [136]) Dasselbe Bild hatte er schon

eine von Friedrich besonders bewunderte Stelle.[137]) In kurzen Zügen erinnert er nun an die dorische, jonische und korinthische Säule, die noch „im Schutt zerrissener Trümmer" feststehende Ordnung der architektonischen Verhältnisse, um dann in je einem Distichon die grossen Maler Polygnot, Zeuxis,[138]) Parrhasius, in je einer Zeile Timanthes und Aristides und in längeren Stellen Protogenes und Apelles leicht und glücklich zu charakterisieren. In dem Distichon:

Ach wo blieb, Apelles, dein blitzender Gott Alexandros
Und der Gesellin Bild, welches sie selbst dir erwarb?

spielt Schlegel an auf die Anekdote von der schönen Kampaspe, der Geliebten Alexanders, welche durch ihre Reize den sie auf des Herrschers Befehl nackt porträtierenden Apelles so hinriss, dass sein Werk ein Meisterwerk wurde, zu dessen Belohnung ihm Alexander die Geliebte schenkte.[139]) Schlegel hat die Geschichte auch in seinem Gedichte „Kampaspe"[140]) das ebenfalls 1799 entstand, behandelt und damit die Trilogie seiner antiken Künstlergedichte beschlossen, welche die Macht der Skulptur (Pygmalion), der Poesie und Musik (Arion), sowie der Malerei (Kampaspe) zu verherrlichen bestimmt sind. — Die Schöpfungen der antiken Maler, so geht der Gedankengang der Elegie weiter, sind uns alle verloren, ebenso die aus härterem Stoffe geschaffenen Werke eines Phidias, die chryselephantine Pallas des Parthenon, wie sein Olympischer Zeus. Doch auch die aus noch dauerhafterem Material geformten Erz- und Marmorstatuen eines Polyklet, Alkamenes, Agorakritos, Skopas und Praxiteles, eines Myron und Lysipp, wie die schöngeschmückten Schalen eines Mentor sind dahin. Was dabei von einzelnen Werken genannt wird, war alles durch die Ueberlieferung bekannt, und die Schilderung ist so flüch-

in Fragment 192 (Min. II. S. 233) gebraucht. — [137]) Walzel S. 408. — [138]) Wieder mit Anspielung auf die S. 44 Anm. 70 erwähnte Anekdote. — [139]) Plinius, hist. nat. XXXV. 36 (Ed. Delafosse, Paris 1831, Bd. IX. 341 f.), oder nach neueren Ausgaben XXXV. 86 (Ed. Sillig, 1851, V. 238); in diesen ist die Schreibung des Namens nach Aelian (var. hist. XII. 34. ed. Teubner II. 132) in Pankaste geändert. — [140]) Schillers Mus.-Alm. 1799 S. 86 ff. S. W. I. 211 ff. Dav. Friedr. Strauss (Ges. Schriften II. 154) nennt das Gedicht „der Form und Farbe nach die schönste unter Schlegels Romanzen."

tig, dass wir nirgends an bestimmte erhaltene und Schlegel bekannte Werke denken dürfen. Damit ist der auf bildende Kunst bezügliche Teil der Elegie abgeschlossen; was noch folgt, schildert die verschiedenen Meister der Poesie, um schliesslich wieder in den Preis Goethes auszulaufen. Hier hat also August Wilhelm mitten aus der Beschäftigung mit neuerer Kunst heraus wieder auf das Gebiet der Antike hinübergegriffen, das ihm, wie wir aus einzelnen Bemerkungen seiner Recensionen und noch mehr aus seinen dahin gehörigen Fragmenten sahen, ein altvertrautes war.

Mitten aus der Beschäftigung mit neuerer Kunst heraus: ihr galt auch der nächste, unmittelbar auf die Elegie folgende Aufsatz, der die Hauptmasse dieses Athenäumsstückes ausmacht, „Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse.“[141]) Im Eingange spricht er über deutsche Illustrationen im allgemeinen ein scharfes, mit Spott wohl durchwürztes Verdammungsurteil;[142]) allerdings seien die Illustratoren meist an traurige litterarische Machwerke gebunden. Auch können sie sich auf ein berühmtes Vorbild berufen, auf Hogarth, den Schlegel trotz der „ausschweifenden Schätzung seiner Landsleute“ sehr tief stellt und nicht einmal „als Komödienschreiber“, wie ihn Walpole[143]) nenne, gelten lassen will. „Komödien sollten lustig sein. In Hogarths Bildern ist alles hässlich und un-

[141]) Athen. II. 193—246. S. W. IX. 102—157. — [142]) Im Zusammenhange damit sei hier auf eine spätere Stelle aus dem II. Kurs seiner Berliner Vorlesungen hingewiesen. Herbst 1802 sprach er es da aus, dass die Kupferstiche der kleinlich verzierten Taschenbücher „zu der bildenden Kunst ungefähr in eben dem Verhältnisse stehen, wie die darin enthaltenen Gedichte zur Poesie“. (Europa II. 1. S. 16. Minors Neudruck der Vorlesungen S. 28.) Inzwischen hatte auch Heinrich Meyer in einem Aufsatze des Journals des Luxus und der Moden (1800, S. 109 ff.) die Frage: „Genügen uns die Kupferstiche, deren jedes Buch oder Büchlein in unsern Zeiten einige zur Mitgift bekommt?“ mit entschiedenem Nein beantwortet und dieselben vielmehr „einstweilen ein wahres Verderben des guten Geschmackes“ genannt, allerdings nicht ohne seine Hoffnung auf Besserung dieses Zustandes auszusprechen. — [143]) Den englischen Schriftsteller Horatio Walpole (1717—1797) studierte Schlegel viel in dieser Zeit: er gab 1800 einen Band Uebersetzungen von dessen ausgewählten Schriften

poetisch."[144]) Er sei Vorbild und Quelle für die Karikaturenzeichner. Dagegen ist wieder die englische Shakespeare-Galerie[145]) allzu theatralisch, und selbst Chodowiecki macht es Schlegel nicht zu Dank. Die Wahl der Szenen werde ebenfalls meist verfehlt: da würden edle Handlungen herausgegriffen, die sich gar nicht malen liessen, oder ganz einfache Vorgänge hochpathetisch dargestellt. Dass aber gar der Roman von den Illustratoren so bevorzugt werde, sei besonders schlimm: er solle ja, sofern er Dichtung sei, „die zarten Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern erraten lassen" (die von Bruder Friedrich verkündigte romantische Theorie vom Roman als dem centralen Allkunstwerk!) und biete somit dem bildenden Künstler höchstens „an seinen äussersten Grenzen" Stoff. Wo der Dichter dagegen diesen geradezu herausfordere, wie etwa in Goethes „Neuem Pausias", da werde der Wink nicht verstanden. Cyklische Folgen von Bildern zu poetischen Schöpfungen, das sei das Richtige. „Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen"[146]): eine neue Wendung des oben (S. 54) citierten Satzes aus den Gemäldegesprächen.

Ein solcher Künstler ist nun aber nach Schlegels Ansicht der englische Bildhauer John Flaxman[147]), und seine von dem römischen Stecher Tommaso Piroli[148]) gestochenen, in Deutschland fast unbekannten Umrisszeichnungen zu Dante, Homer und Aeschylus entsprechen den eben gestellten Forderungen.[149]) Schlegel betont besonders die Vorzüge der

heraus. — [144]) Athen. II. 197. — [145]) Vergl. dazu Tiecks Aufsatz über die Shak.-Gal. von 1793 (Krit. Schriften I. 1—34), zuerst gedr. in der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften, LV (1795) S. 187—226. — [146]) Athen. II. S. 203. — [147]) Flaxman, geboren 1725 in York, lebte 1787—1794 in Italien, hauptsächlich in Rom, und seit 1794 in London, wo er 1800 Mitglied der Akademie, 1810 Professor an derselben wurde. Er starb 1826. — [148]) Tommaso Piroli lebte 1750—1824. — [149]) A. W. Schlegel hatte, wie aus einem Briefe Joh. Aug. Heines in Dresden an ihn vom 31. Jan. 1799 hervorgeht, die Absicht, den Dante Flaxmans in Deutschland herauszugeben und mit Text zu begleiten. Er selbst

blossen Konturzeichnung vor ausgeführten Blättern, die nicht nur ökonomischer sei (weniger Arbeit, deshalb billiger und dadurch grösserer Verbreitung fähig), sondern auch durch ihr Stehenbleiben „bei den ersten leichten Andeutungen auf eine der Poesie desto analogere Weise“ wirke. Die Zeichen der Kunst „werden fast Hieroglyphen wie die des Dichters“ und bedürfen im Gegensatz zum ausgeführten Bilde der ergänzenden Phantasie des Beschauers. Allerdings muss Schlegel im weiteren zugeben, dass die Sprache solcher Werke nur dem Kenner geläufig sei, der mit malerisch geübter Phantasie und grosser Kenntnis ausgeführter Werke an sie herantrete. Ein weiterer Vorzug der Umrisszeichnung sei, dass sie Szene und Umgebung nur leicht, gleichsam symbolisch andeute und so alles Schwergewicht auf die Hauptsache, die Handlung und die Charakteristik der Handelnden legen könne. — „Das richtigste Urteil“, „ein plastisches Dichtergefühl“ bekunde nun aber Flaxman in der Wahl der Dichter, wie der

---

kannte diese Werke durch Heine, der sie ihm auch zu seiner Arbeit geliehen hatte, wie der folgende Brief zeigt:

Dresden, am 20. März 1799.

Mit vielem Vergnügen, werthgeschätzter Freund, sende ich Ihnen, Ihrem Wunsche gemäss, die Flaxmannschen Werke. Ich bitte Sie aber, diese als ein Heiligthum zu betrachten, dass, nach Ihrem Versprechen, Niemand etwas davon kopiere. — Sie können selbige volle acht Tage behalten, nach Verlauf dieser Zeit muss ich mir selbige wieder ausbitten. Es kann sein, dass jetzt diese Messe die Herausgabe der Homerischen Werke, und die des Aeschylus mit dem Herr O.C.Rath Böttiger entschieden wird; und dann hätte ich sie selbst sehr nöthig, auch dienen sie mir zum Studium. Wenn sich Herr Voss nicht entschliesst, den Dante zu übernehmen, so werden Sie wohl durch Ihre Bekanntschaft eine solide Handlung dazu finden, besonders wenn das Publikum einen Aufsatz von Ihnen darüber liest, und auf diesen Kunst-Schatz aufmerksam gemacht wird.

Ich bin fest überzeugt, dass Sie meine Bitte eben so pünktlich erfüllen werden, als ich mir es zur Pflicht gemacht habe die Ihrige zu erfüllen; in dieser Hofnung habe ich Ehre (sic!) mit aller Achtung zu sein

Ihr ergebenster J. A. Heine.

Ungedruckt. Das Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden (A. W. v. Schlegels Briefwechsel, Bd. 10.) — Klette 68. 2.

daraus entnommenen Szenen. Homer, der nach Winckelmanns Ausdruck nicht in Bildern spreche, sondern fortschreitende Bilder gebe, Aeschylus, der strengste und hoheitsvollste unter den Tragikern, Dante, den schon Michelangelo sich ausgesucht, diese dreifache Wahl bezeuge „ungewöhnlich hohe Bildung" insbesondere bei einem Engländer, und ganz besonders, wenn dieser den vergötterten nationalen Poeten Milton übergehe zugunsten des fremden, allgemein noch als finster und geschmacklos geltenden Italieners, der allerdings in Wirklichkeit „bald der Raffael und bald der Michelangelo der Poesie" sei. Mit den Dante-Blättern macht er denn auch den Anfang der Besprechung und behandelt sie (auf 16 Seiten) weitaus am ausführlichsten, indem er die Gelegenheit benutzt, über den von ihm so hoch gestellten und durch seine Bemühungen gerade damals langsam aber immer fester in Deutschland sich einbürgernden Poeten manche treffende Zwischenbemerkung einzustreuen. Es hat hier keinen Sinn, auf Einzelnes einzugehen, was in fruchtbarer Weise nur vor den Umrissen selbst mit Dantes Text in der Hand geschehen könnte. Wir werden heute nicht durchweg mit Schlegels Urteilen übereinstimmen, und manches Blatt des Engländers muss uns neben der gewaltigen Dichtung, die vor ihm und nach ihm so viele zu künstlerischer Nachbildung gereizt hat, ohne dass doch eine einzige davon vollauf befriedigte,[150]) recht ungenügend vorkommen, wie wir auch seine Ueberschätzung der Umrisszeichnung nicht mehr teilen: gerade für manche Szene Dantes vermöchte eine Wirkung mit Licht und Schatten, ein Sichverlieren im Halbschatten, ein Auftauchen aus geheimnisvollem Dunkel dem Eindruck der Verse viel näher zu kommen als die harte Bestimmtheit des blossen Konturs. Auch sieht Schlegel in Flaxmans Figürchen oft mehr von Inhalt und Ausdruck hinein, als wirklich darin liegt. Vor den in Lichtglanz und Musik getauchten Visionen des Paradieses muss überhaupt jedes Ausdrucksmittel bildender Kunst[151])

[150]) Für mich bleiben immer noch Sandro Botticellis Silberstiftzeichnungen die wirksamste und künstlerisch bedeutendste Lösung der Aufgabe. — [151]) Nur die Musik kann auf ihrem Gebiet Entsprechendes erreichen, wobei ich besonders an gewisse Beethovensche Sätze in den

erlahmen, und selbst Schlegel giebt zu, dass hier die dem Dichter nur allzu genau folgende Zeichnung „dann freilich Umriss vom Umrisse bleibe.“ — In eine ganz andere Welt führen uns die weiteren Bilderfolgen. Wie Flaxman den Dante „recht enthusiastisch modern“ gegeben, so den Homer und Aeschylus „recht entschieden antik.“ Die Umrisse zu Homer seien eine Rückübersetzung aus Popes Travestie in das Echtgriechische und Heroische. Schlegel benutzt den Anlass zu einem Lobe Winckelmanns und seines richtig angefassten Bemühens, Schriften und Kunstwerke der Alten sich gegenseitig erklären zu lassen, sowie zu dem bereits (S. 37 f.) angeführten Ausfall gegen Hirt. Wenn Flaxman auch „die alten Sprachen nicht besass“, so hat er doch das Kostüm genau studiert und dadurch für die nebenbei ziemlich derb verspotteten Antiquitätsdilettanten reichlich gesorgt. Allerdings sind so Kostüm und Beiwerk, wie die Götter- und Menschengestalten nicht wahrhaft „homerisch“, d. h. der Zeit, in die sie Homer versetzt, angemessen, sondern so, „wie sie einem gebildeten Griechen aus den Zeiten der blühenden Kunst dabei gegenwärtig waren.“ Denn „ein vollendeter Stil der Poesie kann nur durch einen ebenso vollendeten Stil der bildenden Kunst ausgedrückt werden.“[152]) — Beim Aeschylus dagegen durfte der Zeichner von einer noch so herrlich zu denkenden antiken Bühnendarstellung ausgehen. Die eigentlichen Vorbilder aber gaben für seinen Zweck besser als alle Statuen die antiken Vasenbilder, deren Stil er sich „selbständig angeeignet und nach seinen Bedürfnissen mit Verstand und Eigentümlichkeit modifiziert“ hat. Diese auch im Format am grössten gehaltenen Aeschyleischen Umrisse hält Schlegel für die besten. Mit dem Hinweis, wie dankbar für ähnliche künstlerische Behandlung auch Pindar, Sophokles, Euripides und Aristophanes wären, ja wie selbst bei Homer noch Nachlese zu halten sei, und mit dem Wunsche, dass die deutschen Künstler sich da bethätigen möchten, schliesst der Aufsatz, nicht ohne noch zu allerletzt auf die Wünschbarkeit guter poetischer Uebertragungen der Tragiker und Pindars ins Deutsche, wie sie der

---

letzten Quartetten denke. — [152]) Athen. II. 231.

Verfasser selber damals plante, nachdrücklich hinzuweisen. — Mit deutlicher Wendung gegen diese fast begeisterte Beurteilung des englischen Künstlers nennt Goethe in seinem Briefe an Heinrich Meyer vom 1. April 1799, nachdem er „durch einen günstigen Zufall", d. h. bei Schlegel, der zum Zwecke seines Aufsatzes die drei Bilderfolgen, wie wir sahen, von Heine in Dresden erhalten hatte, „die Flaxmanschen Kupfer sämtlich gesehen",[153]) den Mann den „Abgott aller Dilettanten" und wiederholt diesen Ausdruck, der ihm somit besonders treffend erschien, in einem kleinen Aufsatze „Ueber die Flaxmanischen Werke." Dieses eben jetzt (Weihnachten 1896) zum erstenmale gedruckte[154]) Bruchstück giebt eine Charakteristik dieser Zeichnungen, die in ihrer Kürze, objektiven Ruhe und Klarheit von Schlegels wortreicher und weit übers Ziel gehenden Verherrlichung vorteilhaft sich abhebt. War dieser in allerdings dilettantischer Art noch stark abhängig von den ihn besonders anziehenden Stoffen, die Flaxman behandelte, so urteilt Goethe einzig vom künstlerischen Standpunkte aus in einer Weise, der wir heute wohl unbedingt beistimmen werden. Seine Worte blieben damals unbekannt, wohl nur deshalb, weil er dem jungen Autor, der schon öfter mit überzeugter und überzeugender Wärme für ihn eingestanden war, nicht öffentlich gegenübertreten wollte. Als Schlegel dann den Aufsatz 30 Jahre später (1828) wieder abdruckte, konnte er in einem Nachtrage nicht nur von seinem Besuche bei dem inzwischen (1826) verstorbenen Meister im Jahre 1823 berichten und dessen spätere Arbeiten (Umrisse zu Hesiod; Schild des Achilles nach Homer) kurz beurteilen, sondern er durfte auch seiner Befriedigung über die seitherigen Fortschritte der deutschen Kunst Ausdruck geben und in den Nibelungen- und Faust-Blättern seines Freundes Cornelius eine Frucht seiner Anregungen erblicken.[155])

---

[153]) Goethes Briefe W. A. XIV. 62. — [154]) Goethes Werke W. A. XLVII. 245 f. — [155]) Krit. Schriften 1828. II. S. 306–309. Cornelius' Faust in 12 Blättern, gestochen von Ruscheweyh, erschien Frankfurt 1810, die 7 Blätter zum Nibelungenlied, gest. von Lips und Ritter, in Berlin 1822. Vergl. Nagler, Monogrammisten II. 193.

Inzwischen ging nun aber Friedrich nicht müssig, und wenn er auch von seiner Legion Pläne nur wenige wirklich in Angriff nahm und von diesen begonnenen nur die wenigsten zu Ende führte, so war er doch gerade jetzt, seit Dezember 1797, besonders mit sich zufrieden: er hatte den Dichter in sich entdeckt und schrieb seine „Lucinde", die, so viel Zeit und Mühe sie ihm auch kostete, doch in seiner Phantasie sogleich nur zum ersten einer langen Reihe von Romanen und Novellen wurde, auch Faust und Dithyramben sollten nachfolgen.[156]) Ueber die „Lucinde"[157]) selber habe ich hier nur so viel zu sagen, als direkt zu meinem Thema gehört, und das ist wenig genug. Zwar könnte man gerade diesen sogenannten Roman in seiner unglaublichen Zerfahrenheit und Haltlosigkeit als besten Beweis dafür anführen, wie wenig Friedrich Schlegel selber Künstler, wie ihm alle Plastik in der Bildung seiner Gestalten und Situationen, alle Gestaltungskraft abging. Er kommt nicht heraus aus einem musikalischen Phantasieren über die Situation, die er schildern sollte, nicht hinaus über ein mosaikartiges Zusammensetzen der Charaktere aus kleinen, nie ein Ganzes gebenden Strichen, statt sie in innerer und äusserer Handlung zu entwickeln. Interessant ist immerhin, dass er Julius, die männliche Hauptfigur (denn von einem „Helden" kann man hier füglich nicht sprechen!), von Beruf Künstler, und zwar Maler, sein lässt. „Was er bildete" heisst es einmal, „war gross gedacht und im alten Stil; aber der Ernst war abschreckend, die Formen fielen ins Ungeheure, das Antike ward ihm zu einer harten Manier, und seine Gemälde blieben bei aller Gründlichkeit und Einsicht steif und steinern. Es war vieles zu loben, nur die Anmut fehlte; und darin glich er seinen Werken."[158]) Nun aber trifft Julius Lucinde, die selber die Malerei treibt, „nicht wie ein Gewerbe oder eine Kunst, sondern bloss aus Lust und Liebe." In ihren Armen findet er seine Jugend wieder. Und nun ändert

---

[156]) Laut einer Stelle in den Briefen an Wilhelm, Walzel S. 400. — [157]) Die „Lucinde" erschien 1799 in Berlin bei Frölich, nachdem sich die Verhandlungen mit Unger, deren Reflexe wir in den Briefen an Wilhelm verfolgen, zerschlagen. Ich benütze den als zweite Auflage bezeichneten Stuttgarter Nachdruck von 1835. — [158]) A. a. O. S. 89.

sich auch der Charakter seiner Werke. „Seine Gemälde belebten sich, ein Strom von beseelendem Licht schien sich darüber zu ergiessen, und in frischer Farbe blühte das wahre Fleisch.“ [159]) Nun werden badende Mädchen, sich im Wasser bespiegelnde Jünglinge, Mütter mit Kindern „die höchsten Gegenstände seines Pinsels.“ Am liebsten malt er „Umarmungen, in deren Verschiedenheit er unerschöpflich war“: „In ihnen schien wirklich der flüchtige und geheimnisvolle Augenblick des höchsten Lebens durch einen stillen Zauber überrascht und für die Ewigkeit angehalten“ u. s. w. [160]) So hat denn auch die Kunst in dieser Rhapsodie der Sinnlichkeit keine andere Stelle, als zu zeigen, wie sie sich unter dem Einflusse sinnlicher Liebe verändere (nach Schlegels Auffassung verbessere) aus der Gebundenheit eines ernsten Stiles zur Freiheit lüsterner Darstellungen. Es ist somit, wenn wir alle romantischen Floskeln und bilderreichen Umschreibungen wegstreichen, eine recht niedrige Auffassung der Kunst wie des Lebens, die uns in der „Lucinde“ entgegentritt, und gerne wenden wir uns anderen und bald auch erfreulicheren und innerlich wahreren Schöpfungen des proteusartig sich wandelnden Verfassers zu.

Unklar und verworren waren Friedrichs philosophische Gedanken meist gewesen; jetzt aber macht er diese Unklarheit absichtlich zum Prinzip und verliert sich in eine Mystik, deren Vorbilder hauptsächlich bei Novalis zu suchen sind. Er nähert sich, um Hayms zugespitzten, aber treffenden Satz zu wiederholen, nachdem er lange einem konfusen Radikalismus gehuldigt hatte, der radikalen Konfusion, [161]) und seine mystischen Anschauungen werden nun in Vers und Prosa laut verkündet. Dass er sich selbst dabei das Höchste zutraute, lehrt das von einem beneidenswerten Selbstgefühl zeugende Gedicht „An Heliodora“. [162]) Da vermisst er sich, nicht nur als

---

[159]) Eine Schilderung, die es nahelegt an Correggio zu denken, der ja im Gemäldegespräch sehr gefeiert worden war. — [160]) ib. S. 102 f. Auch das lässt uns an Correggios „Io“ denken. — [161]) Haym S. 490. Haym findet mit Recht in den „Ideen“ die Keime von Schlegels nachmaligem Katholizismus. (S. 492.) — [162]) Athen. III. S. 1–3. S. W. VIII. S. 102–104.

Dichter und Gelehrter, sondern auch als Förderer der Kunst das Höchste zu vollbringen (wie er sich das denkt, bleibt unklar), und versteigt sich zu der Strophe:

Die schwangere Zukunft rauscht mit mächtgem Flügel,
Ich öffne meiner Lebensbahn die Schranken;
Schau in des klaren Geistes tiefsten Spiegel! —
Da kämpf' ich Werke bildend sonder Wanken,
Entreisse jeder Wissenschaft das Siegel,
Verkünd'ge Freunden heilige Gedanken
Und stifte allen Künsten einen Tempel,
Ich selbst von ihrem Bund ein neu Exempel.

Er sah in seinem geistigen Grössenwahne nicht, dass das, was er von sich selbst für die Zukunft prophezeit, in der Gegenwart und vor seinen Augen, soweit es einem Einzelnen überhaupt erreichbar, bereits erfüllt war durch seinen hochgefeierten Meister Goethe, der allerdings solche Worte über sich selbst nie über die Lippen gebracht, geschweige denn aller Welt verkündigt hätte. Diesem Gedicht folgen im „Athenäum" anderthalbhundert „Ideen",[163]) die in fast prophetischem Tone seine neue Weisheit verkündigen. Auch über Kunst und Künstler finden sich hier einige Aussprüche, die eine interessante Parallele zu den nüchterneren und klareren, meist eben vom älteren Bruder herrührenden „Fragmenten" des ersten Bandes bilden. Da finden wir zunächst Urteile über den Unwert der Aesthetik,[164]) über den zum Heiligen einer neuen Religion gestempelten Winckelmann,[165]) über den Kunstgeist sowie die Stellung von Kunst und Wissenschaft unter den Deutschen, welche dieselben als ihre Nationalgötter verehrten.[166]) Neben solche, für die Deutschen so schmeichelhaft klingenden Sätze halte man nun den Anfang des nicht viel später entstandenen Gedichtes „An die Deutschen",[167]) der viel eher an das bekannte Strafkapitel gegen dieselben

[163]) Athen. III. 4—33. Minor II. 289—307. Die Nummern nach Minors Zählung. — [164]) 72. Min. II. 297. — [165]) 102. ib. S. 300. — [166]) 120 und 135. ib. S. 302 u. 304. — [167]) Athen. III. 165—168. S. W. IX. 13—16. Ganz nach der Art künstlerisch unproduktiver Versemacher bevorzugt Friedrich Schlegel die äusserlich schwierigen, ausländischen Formen: „An Heliodora" ist in Stanzen, „An die Deutschen" in Terzinen geschrieben, und Disticha, Kanzonen und Sonette sind seine Lieblingsformen. Sein Lehrer dabei war natürlich das Formgenie August Wil-

im zweiten eben (1799) erschienenen Bande von Hölderlins „Hyperion“[168]) anklingt:

> Vergasst auf ewig ihr der hohen Ahnen?
> Ihr uneins all, an Stumpfheit alle gleich,
> Gelehrte, Laien, Herrn und Unterthanen!

Allerdings schreibt er später von ihnen: „Die Kraft der Kunst gewährt er (Gott) sonder Bitte“, und der Schluss des verworrenen, den Gedanken einer gewaltigen poetischen und künstlerischen Renaissance auf deutschem Boden in mystischen Bildern verkündenden Gedichtes erhebt sich wieder zum Preise Deutschlands, in welchem der Quell der neuen Zeit fliesse. — Wenden wir uns zu den „Ideen“ zurück, so sind es vor allem zwei Fragen, mit welchen sich die auf Kunst bezüglichen von immer neuen Seiten befassen. Es handelt sich dabei mehr um die Persönlichkeit des Künstlers, worunter immer auch der Dichter mitverstanden (denn Schlegel kann jetzt seine weltumspannenden Sätze gar nicht weit genug formulieren), als um die Kunst. So sucht er zunächst die Frage „wer ist Künstler?“ zu beantworten, und diese Antworten werden immer weiter gefasst: zunächst „der seine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat“,[169]) dann „dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden“,[170]) endlich „wer sein Zentrum in sich selbst hat.“[171]) Hier fällt der Begriff „Künstler“ mit dem Begriff „Mensch“ schon ganz zusammen, und Friedrichs damalige Ansicht würde paradox ausgedrückt auch nicht anders gelautet haben als: Jeder Mensch im höhern (Schlegelschen) Sinne ist ein Künstler. Schroff und energisch spricht er dann aus: „Der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst preisgiebt, ist ein unnützer Knecht“,[172]) und dieser, wie der folgende, für die Universalität der einzelnen Künstler eintretende Satz[173]) führt hinüber zur zweiten, viel erörterten Frage nach der Stellung des Künstlers in der Welt, zum Menschen und zur Menschheit: hier wird der Begriff nun wieder enger als der des, gleichviel auf welchem Gebiete, schaffenden Künstlers zu fassen sein. Die Künstler

helm. [168]) Die Erstausgabe ist mir nicht zugänglich. In den Werken, ed. Schwab, I. 2. S. 142 ff. — [169]) 13. Min. II. 290. — [170]) 20. ib. S. 291. — [171]) 45. ib. S. 294. — [172]) 113. ib. S. 301. — [173]) 114. ib. S. 301.

sind unter den Menschen, was diese unter den anderen Bildungen der Erde,[174]) sie bilden einen ewigen Verein, eine Gemeinde der Heiligen;[175]) „wo die Künstler eine Familie bilden, da sind Urversammlungen der Menschheit“;[176]) sie sind das höhere Seelenorgan der Menschheit, die nur durch sie ein Individuum wird.[177]) Im Staate darf der Künstler „eben so wenig herrschen als dienen wollen. Er kann nur bilden, nichts als bilden, für den Staat also nur das thun, dass er Herrscher und Diener bilde, dass er Politiker und Oekonomen zu Künstlern erhebe“,[178]) wobei allerdings Gesetzgeber Schlegel auf die Frage, wie dies letztere denn nun eigentlich zu geschehen habe, wohl um die Antwort verlegen gewesen wäre. Dass die Künstler innerhalb der Welt einen besonderen, für sich abgeschlossenen Kreis bilden, diesen Gedanken variieren noch die Sätze 142, 143, 146,[179]) wo dieser Kreis bald als eine Hansa, bald als die einzig „grosse Welt“, bald als „höhere Kaste“ (sie sind Brahminen, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt) gefasst wird, während Nr. 145 ihnen als „doppelten Menschen“ das Vorrecht, auch doppelt lächerlich und grotesk als die andern zu sein, zuspricht. Für die Erkenntnis künstlerischen Schaffens, für die Auffassung von Kunstwerken, für die Klärung der Probleme der Kunst war mit alledem wenig oder nichts gewonnen; aber ein Gedanke klingt durch alle diese Sätze, gleichsam als langausgehaltener Orgelpunkt, hindurch, so frei auch die musikalischen Variationen darüber hinspielen mögen: der Gedanke von der Ausnahmestellung des Künstlers unter den Menschen, eine Auffassung, welche die heutige, vielfach ungesunde Vergötterung des Genies direkt vorbereitet und für die Kunst selber, die dadurch ausserhalb des lebendigen Lebens in eine künstlich nur für sie existierende Welt versetzt wird, gewiss nicht von Vorteil ist. Ganz deutlich sodann gewinnen wir auch von dieser Seite einen Einblick in die Persönlichkeit des Sprechers, wie er sich damals unter den Anregungen Schleiermachers und mehr noch im Verkehr mit Novalis entwickelte. Diesen be-

[174]) 43. ib. S. 293. — [175]) 49. ib. S. 294. — [176]) 122. ib. S. 302. [177]) 64. ib. S. 296. — [178]) 54. ib. S. 295. [179]) ib. S. 305; ebenso 145.

zeichnete er in der letzten der „Ideen“ [180]) als gleichsam eins mit sich selbst, ihm eignete er sie zu mit den Schlussworten: „Allen Künstlern gehört jede Lehre vom ewigen Orient. Dich nenne ich statt aller andern.“ —

Inzwischen war Friedrich im Herbste 1799 nach Jena übergesiedelt, wo er sich als Dozent für Philosophie aufthat. Für das „Athenäum“ war er jetzt fleissiger als je vorher, und der dritte Band enthält ausser den schon genannten Arbeiten das Bedeutendste, was er in der Zeitschrift veröffentlicht hat, das Bedeutendste auch, was er in dieser Zeit überhaupt geschrieben, das grosse „Gespräch über die Poesie“ [181]). Die bildende Kunst wird darin nur nebensächlich gestreift und etwa zu Vergleichen herbeigezogen, die uns kaum Neues bringen. So wenn Andrea im Aufsatze über die Epochen der Dichtkunst von Shakespeare sagt: seine „frühesten Werke müssen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Altertümer der italienischen Malerkunst verehrt“ [182]); oder wenn es in dem Briefe über den Roman heisst: „Tasso ist mehr musikalisch, und das Pittoreske im Ariost ist gewiss nicht das schlechteste. Die Malerei ist nicht mehr so phantastisch, wie sie es bei vielen Meistern der venetianischen Schule, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, auch im Correggio und vielleicht nicht bloss in den Arabesken des Raffael, ehedem in ihrer grossen Zeit war.“ [183]) Oder wenn sich Schlegel ebenda verwahrt, dass ihm das Romantische und Moderne nicht völlig gleich gelte: „Ich denke, es ist etwa ebenso verschieden wie die Gemälde des Raffael und Correggio von den Kupferstichen, die jetzt Mode sind.“ [184])

Das „Athenäum“ schloss mit dem dritten Bande im Jahre 1800 ab. Bald darauf trat auch der Bruch zwischen den beiden Brüdern ein, hauptsächlich veranlasst durch die Frauen Dorothea und Caroline, die nicht mit einander auskamen, und während Wilhelm im Februar 1801 nach Berlin

[180]) ib. S. 307. — [181]) Athen. III. 58—128 u. 169—187. Minor II. 338—385. [182]) Minor II. 351. — [183]) ib. 371. [184]) ib. S. 372. Gegen die modischen englischen Kupferstiche und ihre deutschen Nachahmungen war auch A. W. Schlegel schon zu Felde gezogen: vergl. oben S. 62 f.

zog, wo ihn seine Vorlesungen in den nächsten Jahren (bis 1803) festhielten, wusste sich Friedrich, der in Jena, durch Schelling in Grund und Boden gelesen, bald abgehaust hatte, und dessen ökonomische Verhältnisse wieder so zerrüttet waren wie nur je, nur noch durch eine fluchtähnliche Uebersiedelung nach Paris im Frühling 1802 zu retten. Mit diesen Aufenthaltswechseln beginnen für beide Brüder neue Lebensabschnitte, die in Wilhelms Vorlesungen über die Kunstlehre, in Friedrichs Zeitschrift „Europa“ auch für unser Thema sehr ergebnisreiche Werke entstehen sahen. Bevor wir an diese herantreten, erübrigt es, einen Blick auf zwei Gedichte zu werfen, die noch in die Zwischenzeit fallen, und die mit starken Tönen das Thema der bildenden Kunst anschlagen, Wilhelms „Bund der Kirche mit den Künsten“ und Friedrichs „Herkules Musagetes“. Das erstere, erschienen in der ersten Ausgabe der Gedichte August Wilhelms von 1800[185]), schildert in tönenden Stanzen, wie die personifizierte Kirche auf des Parnasses verwilderten Höhen die in Gram versunkenen Künste aufsucht und sie auffordert, sich nun, durch Thaten büssend, ihrem Dienst zu weihen, dem neuen Glauben Tempel zu bauen und ihn mit Hymnen zu feiern. So ermahnt sie denn zuerst Architektur und Musik, ans Werk zu gehen, dann Skulptur und Malerei, die Apostel und Heiligen, ja Maria selbst und Christus zu bilden. Schon sieht sie prophezeiend die lange Reihe hoher Geister, die sich so bethätigen werden, aber

Zwei bleiben dennoch die erkornen Meister:
An ihrem Namen sollst du sie erkennen,
Weissagend will ich sie nach Engeln nennen.

Und die folgende Strophe schildert Michelangelo und sein gewaltigstes Werk, das Jüngste Gericht der Sixtina, also:

Nach Michael, der einst, von Mut beflügelt,
Sieghaft den Drachen in die Tiefe warf,
Wird jener heissen, den die Furcht nie zügelt,
Und dessen Geist wie Blitze rasch und scharf.
Durch seines Pinsels Züge wird entsiegelt,
Was bange Sterblichkeit kaum ahnen darf:
Des Heilands Kunft, die weckenden Posaunen,
Des Todes Tod und der Natur Erstaunen.

[185]) S. 143—156. S. W. I. 87—96.

Und einer der sieben Engel, die vor Gott stehen, Raphael,

Er leiht den Namen einem holden Strahle
Der Lieb' und Kunst, den still ein Jüngling heget;
Als ob mit Geist er, nicht mit Farben male,
Wird tiefre Seel' in jeden Zug geleget.
Oft ladet er die Andacht zu dem Mahle,
Wo hohes Antlitz, reiner Blick sie pfleget,
Wo jenes Weib erscheint, der Gottheit Freude,
Ihr Kind die ihr', und aller Wesen beide.

So sollen die Schwestern wieder die Welt schmücken, vor allem aber die „grosse Stadt, der weltlich einst, nun geistlich keine gleich", Rom, und die Künste gehorchen und schaffen „manch heiliges Werk"

Wie das, wovon es Gleichnis, überschwänglich,
Wie die, so es geboten, unvergänglich.

Ein Seitenstück zur Elegie „Die Kunst der Griechen" ist dies katholisierende Gedicht, in dem die „prédilection d'artiste" Wilhelms starken Ausdruck gefunden,[186]) künstlerisch bedeutend schwächer als jene, wo ihn nicht nur der Gegenstand, sondern auch der Gedanke an den, dem sie gewidmet war, zu höherem Fluge begeistert und befähigt hatte.

Friedrich dagegen gab als Nachklang des nie vollendeten, 1801 in den Charakteristiken und Kritiken neu abgedruckten und um eine Anzahl Fragmente („Eisenfeile") und einen notdürftigen Abschluss vermehrten Lessing-Aufsatzes das Gedicht „Herkules Musagetes"[187]), einen mit vollen Backen daher posaunenden Lobeshymnus auf sich selbst, der die doch auch nicht gerade bescheidenen Stanzen „An Heliodora" an Selbstgefälligkeit noch überbietet. Aber er zollt darin wenigstens den grösseren Vorgängern wie den mitstrebenden Freunden bewundernde Anerkennung, und da darf auch der „heilige Winckelmann" nicht fehlen:

Lessing und Goethe, die haben die Bildung der Deutschen gegründet,
Würdiger Quell warst du, heiliger Winckelmann, einst!

[186]) Die sehr freie Umsetzung des Gedichtes in ein Gemälde gab Overbeck in seinem allerdings erst 1846 vollendeten „Triumph der Religion in den Künsten" (Städelsches Institut, Frankfurt). — [187]) Charakteristiken und Kritiken I. 271—281; Min. II. 429—431. Der Abdruck in den S. W. VIII. 307—313 zeigt mehrere für die Anschauungsweise des späteren katholischen Autors bezeichnende Aenderungen im Texte.

Und unter den „mutigen Lehren, die mich das Leben gelehrt, Wahrheit und Liebe geweiht“ sind auch folgende:

Willst du leben der Kunst, so könne dem Leben entsagen,
Was dem Volke so scheint, fliehen wie langsamen Tod

und:

Jegliches werde zur Kunst dir, Gebildeter, was du berührest.
Wem das Kleinste zu klein, dem ist auch Grosses zu gross.

Auch hier finden wir so jene sehr allgemeine und weitausgreifende Kunstauffassung ausgesprochen, wie wir sie für diese Zeit des Mystizismus und des Dichterhochgefühles[188]) in Friedrichs Leben am charakteristischesten in den „Ideen“ auftreten sahen.

Nur in einer kurzen Randglosse sei darauf hingewiesen, dass auch in Dorotheas trefflichem, leider unvollendetem Roman „Florentin“, den Friedrich Schlegel 1801 herausgab, der Titelheld Künstler ist: er wird in Rom Maler, obgleich er „eigentlich gar kein Talent zur Malerei hatte“, und lebt dann trotzdem in Frankreich vom Porträtieren, in Basel als Zeichnen- und Mallehrer. Ausserdem werden hie und da in dem liebenswürdigen, in seiner Einfachheit gerade für jene Zeit und Umgebung überaus sympathischen Buche Beschreibungen von Kunstwerken gegeben (die Einrichtung des Grafenschlosses und die dortigen Gemälde Kap. 3; das Psycherelief in Julianens Schlafzimmer Kap. 14; das Monument mit dem Cäcilienbilde darüber Kap. 18), die allerdings kein allzu günstiges Urteil über den Geschmack der Verfasserin begründen können. Interessanter noch sind eine Reihe Tagebuchnotizen Dorotheas[189]) über ihre Eindrücke von Antiken und italienischen Bildern, denen sie meist nur durch Vergleiche aus dem Gebiete der Poesie beikommen kann.

Friedrich gab dem Roman der Geliebten das Geleite mit zwei mystischen Sonetten, von denen das zweite, das

---

[188]) In diese Periode, Frühjahr bis Herbst 1801, fällt auch die Arbeit am Alarkos (gedr. 1802). — [189]) Publiziert bei Raich, Dorothea von Schlegel. Mainz 1881. Vergl. bes. I. 98. 121. 131. An letzter Stelle will sie die Madonna di Foligno Giulio Romano zuteilen, weil sie von Raffael „nichts so Unchristliches, so Uebertriebenes gesehen“ habe!

in und mit Farben spielende „Farbensinnbild", wie er es später betitelte, das Terzett enthält:

Es war der alten Maler gute Sitte,
Des Bildes Sinn mit einem Strich zu sagen,
Der den Akkord der Farben drunter schriebe.

Es kann damit nur der antike Künstler gemeint sein, der die „Aldobrandinische Hochzeit" (heute in der Bibliothek des Vatikans) malte. H. Meyer hatte bei seinem zweiten römischen Aufenthalt 1796 über diesen „prismatischen Streifen" berichtet und Goethe ihn in seiner Antwort als „äusserst bedeutend" bezeichnet.[190]) Aber erst im historischen Teile der „Farbenlehre" (1810) führte er in der „hypothetischen Geschichte des Kolorits" Näheres darüber aus: „Ein bunter, als Einfassung unten durchgezogener Streifen, beinahe auf die Art eines prismatischen Farbenbildes abschattiert, dürfte dem Betrachtenden .... noch besonders auffallen, vielleicht rätselhaft, vielleicht auch nur zufällig und ohne Bedeutung scheinen. Wir unseres Orts wären der Vermutung geneigt, der antike Maler habe diesen Streifen sozusagen als Deklaration der von ihm beabsichtigten Farbenharmonie und Tones unter sein Bild gesetzt."[191]) Diese Stelle zeigt eine so auffallende Uebereinstimmung mit Friedrichs Sonett, dass ich annehmen muss, dieser habe schon vor dessen Abfassung Goethes und Meyers Meinung über den merkwürdigen Streifen im Gespräche direkt oder indirekt erfahren und in seinen Versen nach der bei ihm beliebten Weise generalisiert, da ich nicht wüsste, woher er sonst auch nur die Kenntnis seiner Existenz haben sollte. Winckelmann erwähnt, soweit ich sehen kann, nichts davon.

In dieser Periode gemeinsamen Schaffens der beiden Brüder ist es unstreitig August Wilhelm, der voransteht und für bildende Kunst das Gewichtigere leistet. Sein nach Universalität strebender und dabei doch theoretisch fester Zusammenfassung geneigter Geist zeigt sich hier im besten Lichte. Ueber antike (Fragmente, Kunst der Griechen) und

[190]) W. A. Briefe XI. 103. — [191]) W. A. Naturwissenschaftliche Schriften. III. 99.

moderne Kunst (Gemäldegespräche, Flaxman) schreibt er mit gleicher sachlicher Kenntnis und formeller Gewandtheit, und so haben seine im besten Sinne populär gehaltenen Arbeiten zur Gleichstellung der beiden grossen Kunstwelten des Altertums und der Renaissance im Bewusstsein des Publikums, die für jene Zeit ein so grosser Fortschritt war, entscheidend beigetragen. Sind es auch vielfach Anregungen Friedrichs, die er dabei verwertet, so weiss er ihnen doch erst die richtige, für ihre Anerkennung und Verbreitung günstigste Form zu geben, indem er sie des allzu Paradoxen entkleidet und in weitere Zusammenhänge einreiht. Seine „Gemäldegespräche" haben für die Kenntnis und Erkenntnis manches Meisters der italienischen Blütezeit (nur beispielsweise seien Raffael und Correggio genannt) dem weiteren Publikum erst die Augen geöffnet. Wie er dann einerseits im Flaxman-Aufsatze manchen beherzigenswerten Wink über das Verhältnis des Malers zum Dichter, dem er nachbildend folgen will, giebt, so verwirklicht er andererseits in den Gemäldesonetten praktisch den theoretisch öfters ausgesprochenen, echt romantischen Gedanken, dass die Poesie zur Dolmetscherin der Kunst berufen sei, und lässt in seinem „Bund der Kirche mit den Künsten" seiner „prédilection d'artiste" für den Katholizismus am weitesten die Zügel schiessen. Mit dem „Athenäum" hatte August Wilhelm seinen Ruf und seine Stellung als Kunstschriftsteller in Deutschland fest begründet[192]) und erschien nun wohl vorbereitet, als Aesthetiker nicht nur der Poesie, sondern auch der bildenden Kunst vor das kritische, noch im Banne des Rationalismus befangene Berliner Publikum zu treten und dort mit seinen neuen Ansichten einen vollen, ehrlich verdienten Erfolg zu erzielen.

Von Friedrich Schlegel dagegen gewinnen wir in dieser Zeit seiner grössten Zerfahrenheit auch auf dem von uns

---

[192]) Einen Beweis dafür giebt z. B. der Brief des Philosophieprofessors Aloisius Wilh. Schreiber in Baden-Baden vom 5. Juli 1800. Er bittet um Schlegels Unterstützung und Beiträge für eine neue allgemeine Kunstzeitung, die er herausgeben will. (Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. A. W. v. Schlegels Briefwechsel, Bd. 25. Klette. 80.)

behandelten Gebiete ein wenig erfreuliches Bild. Fragmente und Lucinde wie die von grössenwahnähnlichem Selbstgefühl erfüllten Gedichte („An Heliodora", „Herkules Musagetes") geben nur verworrene und möglichst allgemein gehaltene Gedanken, die wohl im Einzelnen mit treffenden Einfällen brillieren (ist es doch die Zeit seiner geistreichsten Feuerwerkerei, besonders in den Fragmenten), aber wenig dauernd Wertvolles enthalten. Erst gegen das Ende dieser Periode hebt er sich mit dem „Gespräch über die Poesie" wieder zu einer vorzüglichen Leistung, deren Schwerpunkt allerdings ausschliesslich auf litterarischem Gebiete liegt. In seinen Kunstgedanken verfolgen wir, am deutlichsten in den „Ideen", ein immer tieferes Versinken in mystische Gedankenkreise, das des Bruders klaren und verständnisvoll eindringenden Ausführungen gegenüber doppelt auffällt. So gewinnen wir denn auch von unserm Standpunkt aus die Ueberzeugung, wie nicht nur äusserlich, sondern gerade innerlich notwendig für ihn ein Losreissen aus den bisherigen, ein Versetzen in neue Verhältnisse war: die Reise nach Paris gab ihm beides in vollstem Masse. Dort in der damaligen Hauptstadt Europas unter der Fülle der neuen, künstlerischen Eindrücke wurde es ihm auch möglich, die Gemäldenachrichten der „Europa" zu schreiben und so als Kunstschriftsteller sein Bestes zu leisten.

IV.

August Wilhelms Berliner Vorlesungen und Friedrichs „Europa".

Ueber die Vorgeschichte der Berliner Vorlesungen A. W. Schlegels, die er nicht allzu hoffnungsvoll unternahm, die aber dann einen über alles Erwarten grossen Erfolg hatten, giebt Minor in der Einleitung zu seinem Neudrucke derselben[1]) alles Wünschenswerte. Für uns kommt nur der erste Cursus, der die Kunstlehre behandelt und nur soweit er sich auf die bildenden Künste bezieht, in Betracht. Diese theoretischen Ausführungen sind als die einzigen, in denen der Vorkämpfer und Organisator der Romantik seine Ansichten im Zusammenhange vorträgt, sehr wertvoll; nur dürfen wir das eine nicht vergessen, dass sein Zweck dabei vor allem war, einen möglichst grossen Kreis für seine Ansichten zu gewinnen und so der in Berlin immer noch herrschenden moralisierend-platten Kunstanschauung des Rationalismus, wenn möglich, den Todesstoss zu versetzen. Er wollte daher, wie er an Schleiermacher schreibt,[2]) in den Vorlesungen „alles Vernünftige und Gemässigte anbringen" und „zur Erholung mit seinen Freunden recht viel Tolles und Ungemässigtes schwatzen", und gewiss werden seine wahren und letzten Ansichten in diesen tollen Gesprächen besser und klarer zutage gekommen sein, als in den auf wirksame Propaganda berechneten und deshalb nirgends zu schroff auftretenden Vorträgen. Aesthetik war übrigens auch das mehrfach wiederholte Hauptkolleg in den vier Semestern (Winter 1798/99 bis Sommer 1800) seiner Professorenthätigkeit in Jena gewesen.[3]) Mit Anfang Dezember 1801 begann der erste Cursus in Berlin und dauerte bis zu Ostern des folgenden Jahres.

[1]) Deutsche Litt.-Denkmale des 18. und 19. Jahrh. ed. Seuffert. Nr. 17 19. Heilbronn 1884. Vergl. bes. 17 S. V ff. — [2]) A. a. O. S. VII. Nach Jonas und Dilthey, aus Schleiermachers Leben III. 289. — [3]) Haym, S. 765.

Gleich zu Anfang erklärt er, nicht Theorie, Geschichte und Kritik einzeln behandeln, sondern alle drei vereinigen zu wollen, und wendet sich bald gegen Baumgartens Ausdruck „Aesthetik“ als „auf einer falschen Ansicht der Sinnlichkeit im Wolffischen System“ beruhend. Giebt es aber überhaupt, kann es eine philosophische Theorie der Kunst geben? Dass es eine technische giebt, ist klar: sie gründet sich für die bildenden Künste und die Musik auf Optik und Akustik, wie aber bei der Poesie? Hier ist schon die technische Theorie, nämlich die Grammatik, nicht physikalisch, sondern philosophisch. Aber auch bei den anderen Künsten ist eine philosophische Theorie notwendig, da mit der technisch äusserlichen Richtigkeit allein ein Werk noch nicht lebensfähig ist. Ja, das Schöne ist vom Nützlichen prinzipiell verschieden, sogar sein Gegensatz: es ist vom Nützlichkeitsstandpunkt aus zwecklos, weil es einen absoluten Zweck hat. Diesen zu lehren hat die Theorie der Kunst, die Kunstlehre (oder Poetik, da es in allen Künsten über dem technischen einen poetischen, d. h. auf freischaffender Wirksamkeit der Poesie ruhenden Teil giebt). Sie soll ausgehen von dem an das oberste Prinzip der Philosophie anzuknüpfenden Grundsatze „Das Schöne (als Gegenstand der Kunst) muss sein“, und die Autonomie der Kunst behaupten, um sodann die Gesamtsphäre der Kunst, wie die besonderen der einzelnen Künste abzugrenzen und endlich so „durch beständige Synthesis zu den bestimmtesten Kunstgesetzen fortzugehen“. — Damit war denn gleich zu Beginn der alten rationalistischen Nützlichkeitslehre der Fehdehandschuh hingeworfen und im Prinzip der Autonomie der Kunst ein Grund- und Hauptsatz der Romantik als Eckstein des zu errichtenden Baues mit aller wünschenswerten Bestimmtheit festgesetzt.

Ist so der Begriff der Theorie klargestellt, so giebt er zweitens seine Begriffsbestimmung der Kunstgeschichte. Alle Geschichte ist Bildungsgeschichte der Menschheit, ihre Hauptarten sind die politische, die Wissenschafts-, die Kunstgeschichte. Gediegene Darstellung ohne Raisonnement und hypothetische Erklärerei ist der eigentliche Charakter der Historie: diese ist „die Wissenschaft vom Wirklichwerden alles dessen, was

praktisch notwendig ist.“ Wie nun aber Geschichte und Philosophie (Theorie) einander begegnen und in einander übergehen wollen, so Kunstgeschichte und Kunsttheorie, und umgekehrt setzt diese jene voraus, indem sie von jener erst das Material zu ihren Aufstellungen erhält, und sich ohne Schaden nicht vom historisch Gegebenen entfernen darf; kurz gefasst: „die schöne Kunst lässt sich nur vermittelst der Beispiele lehren.“ Aber gegen die Möglichkeit der Kunstgeschichte selbst erheben sich Zweifel: wenn die Geschichte nur das behandelt, worin menschlicher Fortschritt stattfindet, wie kann sie dann die Kunst behandeln, da doch jedes wahre Kunstwerk in sich vollendet ist? Antwort: Die Kunst erscheint überall unter nationalen und lokalen Beschränkungen, jedes ihrer Werke muss aus seinem Standpunkt betrachtet werden; es ist kein absolut Höchstes, sondern schon vollendet als Höchstes in seiner Art und seiner Sphäre. Ein weiterer Zweifel: die Geschichte soll die Notwendigkeit des Wirklichen, den gesetzmässigen Gang im Chaos der Erscheinungen aufzeigen: ist aber nicht das Genie eine blosse Gunst der Natur, also ein Zufälliges? Antwort: Nur das Subjektive (Zeit, Ort, Name des Künstlers) ist zufällig, das Objektive dagegen, dass nämlich ein bestimmtes Werk bestimmter Art „irgend einmal im Ganzen der Kunstwelt zum Vorschein komme“, notwendig. Alle individuellen Genies sind bloss „einzelne Erscheinungen und Seiten des Einen grossen Genies der Menschheit“; so darf denn auch die Kunstgeschichte keine Elegie sein. Die hellenische Blütezeit war ein in sich Vollendetes und wird so nie wiederkehren, aber wenn ein solches Zusammentreffen günstiger Faktoren in anderer Weise wieder erlangt wird, wird etwas weit Grösseres und Dauernderes werden als damals: also auch hier der Gedanke des unendlichen Fortschrittes im Grossen. Die Kunstgeschichte darf sich nicht, wie die politische, an Ort und Zeit binden, sie muss grosse Massen zusammenfassen, alles Wertlose ausscheiden, vielleicht durch Jahrtausende Getrenntes verbinden.[1]) So ist ihre Behandlung überaus schwierig:

[1]) Als Beispiel hiezu: „Goethe, der erste epische Dichter im Sinne der Alten, nachdem die Schule der Homeriden erloschen.“ (a. a. O. S. 20.)

sie wäre „wiewohl in prosaischer Form, eine Poesie in der zweiten Potenz, und die Entfaltung der Künste liesse sich vielleicht am tiefsten in einem grossen Gedichte darstellen.“ Ein Lieblingsgedanke Schlegels: seine Ausführung in bescheidensten Grenzen haben wir schon im Gemäldegespräch, das ja in die Sonette und die Legende vom hl. Lukas ausklang, gefunden. Bis jetzt haben die verschiedenen Völker wenig in der Kunstgeschichte geleistet, den Deutschen ist diese Aufgabe vorbehalten, Winckelmann der Stifter der echten Kunstgeschichte. Für diese aber überaus wichtig ist die Erkenntnis des Gegensatzes zwischen antikem und modernem Geschmack; die grosse Antinomie des Klassischen und Romantischen, die gleichsam die entgegengesetzten Pole einer magnetischen Linie bilden, tritt hier mit bedeutsamer Wichtigkeit am Schlusse dieses Abschnittes ein, ein zweiter Haupt- und Grundsatz der Romantik, ein zweiter Eckstein des aufzuführenden Baues.

An dritter Stelle folgt der Begriff der Kritik, die zwischen Theorie und Geschichte das verbindende Mittelglied bilde. Die durch das Kunstwerk erregten Gemütsbewegungen dürfen ja nicht „der Beurteilung zuliebe aufgehoben“ werden, im Gegenteil bleibt das Gefühl „doch die Hauptsache bei der Entscheidung“ über das Kunstwerk. Die Fähigkeit des Urteils setzt aber voraus, dass man ein Kunstwerk als Ganzes zu fassen verstehe, ohne am Einzelnen haften zu bleiben, was in der bildenden Kunst leichter als in der Poesie und Musik. Auch muss man das, was nur auf momentaner persönlicher Stimmung beruht, auszuscheiden verstehen. Und alles dies genügt noch nicht zu einem objektiv giltigen Urteil: dazu ist Studium der Kunstgeschichte, um überallher die Vergleichsobjekte bei der Hand zu haben, richtiges Einfügen des Einzelwerks in den historischen Zusammenhang, Kenntnis der Schulen nötig. Andrerseits bedarf die Kritik der beständigen Verbindung mit der Theorie; ja „die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentieren, um auf theoretische Sätze zu kommen.“ Trotz alledem bleibt etwas Subjektives am Urteil zurück, und da die Kritik ihrem Wesen nach subjektiv ist, soll sie es auch der Form nach sein. Ein

dernis ist die Kenntnis der technischen Mittel der einzelnen Künste, deren Erlangung viel Zeit und Mühe kostet. Dagegen braucht der Kenner durchaus nicht ausübender Künstler zu sein (ebensowenig als der Künstler immer Kenner ist), er braucht nur Empfänglichkeit, Urteil und Forschungsgabe, sein eigentliches Ziel ist Universalität, während der Künstler einseitig sein darf. Falsch ist ferner die Auffassung, als ob der Kenner kalt sein müsse, da doch Empfänglichkeit ein Haupterfordernis und somit der wärmste Kritiker der beste ist.[5]) Zum Schlusse charakterisiert der Redner noch kurz und prägnant die Leistungen der einzelnen Völker in der Kritik (die Franzosen glänzend und oberflächlich, die Engländer klar und langweilig, die Deutschen ehrlich und schwerfällig) und erklärt die alexandrinischen Grammatiker als die „respektabelste Schule von Kritikern, die es vielleicht je in der Welt gegeben."

Kürzer geht Schlegel dann auf die Begriffe des Geschmackes und der Mode ein. Nach einer Betrachtung über Ursprung und Angemessenheit des Ausdrucks „Geschmack" stellt er die besondere Ausbildung und Anwendung desselben bei den Franzosen fest, welche man „eine geschmackvolle, aber dabei gänzlich unpoetische Nation nennen kann." Sie haben den „unseligen Gegensatz zwischen Geschmack und Genie" aufgebracht, „da doch, wenn jenes wahrhafter Kunstsinn sein soll, das Genie nichts anderes ist als produktiver Geschmack."[6]) Verwandt ist der Begriff der Mode, die in rascher Veränderlichkeit das Urteil über das Schöne von Zeitbedingungen abhängig macht; sie herrscht am auffallendsten im modernen Europa, während ihr Gegensatz, das Herkommen, bei den asiatischen Völkern gebietet und z. B. die ganze chinesische Kunst bedingt. In Frankreich aber finden wir beides: in der Kleidung die Mode, in der Poesie, wo noch immer die Mode Ludwigs XIV. unerschüttert fortbesteht, das Herkommen.

---

[5]) Beispiel dafür Winckelmann, bei dem Kennerschaft und Enthusiasmus im höchsten Grade verbunden waren, während Lessing (als Typus des kalten Kritikers) „alles mit seinem scharfen Verstande ausmachen wollte". (a. a. O. S. 30.) — [6]) Den orthodoxen Kunstrichtern der Franzosen erscheinen folgerichtig Dante, Michelangelo, Shakespeare als geschmacklos. (ib. S. 33.)

— Nachdem so die theoretischen Grundlagen vorläufig festgelegt sind, geben die folgenden Abschnitte eine historische Uebersicht des bisher auf dem Gebiete der Kunstlehre Geleisteten. Bei den Alten findet Schlegel „nur fragmentarische vorläufige Bemühungen." Sie brauchten keine Theorie, da sie die Praxis instinktiv besassen, erst in der Zeit der sinkenden Kunst kommt jene häufiger zu Worte. Zahlreich waren dagegen die uns meist verlorenen Schriften über die Technik der Künste. Was er über Plato zu sagen weiss, ist unbedeutend, und über Aristoteles urteilt er wie Friedrich und von diesem stark beeinflusst,[7]) abfällig, bei welcher Gelegenheit er auch Lessing, den „auf eben die Art einseitigen Kunstrichter", seinen Glauben an ihn entgelten lässt. Cicero und Quintilian werden, als praktische Tendenzen bei ihren Rhetoriken verfolgend, rasch abgethan, im Gegensatz, wenn auch ebenfalls nur kurz, Dionys von Halikarnass als der „eigentlich artistische" Lehrer der Redekunst wieder in Uebereinstimmung mit Friedrich[8]) hervorgehoben, und endlich Longin, „der letzte der Zeit und dem Werte nach", als leerer Deklamator verworfen. — Hat Schlegel bis hieher ziemlich den historischen Weg eingehalten, so erklärt er nun, bei der übergrossen Zahl neuerer ästhetischer Schriftsteller nach allgemeinen Gesichtspunkten rubrizieren zu wollen, und stellt als solche das Wesen des Schönen und das Verhältnis von Natur und Kunst auf. Die praktische Unfruchtbarkeit der allgemeinen Abhandlungen über das Schöne, mit ihren Einteilungen in das Schöne und das Erhabene, deren Arten und Unterarten wird, Kant inbegriffen, scharf verurteilt und darauf hingewiesen, welches Unheil die Vermengung des Natur- und Kunstschönen bei diesen Untersuchungen angerichtet, so gut wie das Herausreissen von Einzelheiten aus Kunstwerken, die nur als Ganzes beurteilt werden dürften. Die bisherigen Definitionen des

[7]) Vergl. z. B. Friedrichs Aufsatz „über die homerische Poesie" 1796 (Min. I. 215 ff.), wo fast mit den gleichen Worten von dem „redlichen Forscher" gesagt wird, dass er sich lieber in Widersprüche verwickle als offenbare Thatsachen wegleugne. — [8]) „Kunsturteil des Dionysius über den Isokrates." Attisches Museum 1797. Min. I. 194 ff. besonders am Schlusse.

Schönen sind entweder zu weit und unbestimmt (z. B. „das Schöne ist Einheit in der Mannigfaltigkeit") oder zu eng und partial (z. B. Hogarths Reduzierung aller Formenschönheit auf die Wellenlinie); alle enthalten etwas Richtiges, aber keine ist erschöpfend oder gar alleingiltig, und der Grundirrtum lag immer darin, „dass man die Existenz schöner Gegenstände für zufällig, und die Art, wie das Gemüt von ihnen affiziert wird, bloss für ein psychologisches Phänomen hielt." Die empirische Psychologie wird als unmöglich und in ihrem Beginnen widersinnig abgelehnt und diese „Experimentalphysik der Seele" mit wohlfeilem Spotte von oben herab abgethan. Ebenso wenig Gnade vor Schlegels Augen findet die Erklärung des Wohlgefallens am Schönen aus Ideenassoziation, wie sie besonders „die englischen Theoristen" vertreten, und Homes „physikotheologische Erklärung" des Schönen wird als sehr treuherzig und drollig bespöttelt. Schaut hier überall der Schalk zwischen den Zeilen hervor, so wird der Vortragende völlig ernst, wenn er weiter erklärt, dass eigentlich nur drei Systeme über das Schöne möglich seien: 1) das rationale, welches das Schöne in der intellektuellen Welt findet (beispielsweise vertreten durch Baumgarten), 2) das empirische, welches es in der sinnlichen Welt findet (z. B. Burke), und 3) das des ästhetischen Skeptizismus, welcher zwischen diesen einseitigen Theorien in der Mitte stehend, vertreten durch Kant, das Schöne auf dem Uebergange von der sinnlichen zur geistigen Welt findet. Er führt das erste an einigen Hauptsätzen Baumgartens vor und widerlegt sie, verfährt dann „in grösserer Ausführlichkeit, weil es der gemeinere Abweg ist", mit Burkes „On the sublime and the beautiful" ebenso, und behandelt breit Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, Schritt für Schritt seine Sätze begleitend, erläuternd und kritisierend. Wie in den Fragmenten kämpft er wieder gegen die gänzliche Trennung des Erhabenen vom Schönen und findet auch in den Schöpfungen der Kunst beides vereinigt, während Kant jenes vorzugsweise in der Natur gesehen hatte. Er wendet sich gegen die Unterscheidung der freien und anhängenden Schönheit als „nichtig und aus einer zu engen und niedrigen Ansicht des Schönen entsprungen". Kants Begriff des Ideals,

den er weitläufig entwickelt, genügt ihm nicht, er deutet schon hier auf die (bei Kant gänzlich ausser Acht gelassene) symbolische Natur des Schönen hin und deckt die Widersprüche in der Lehre vom Genie scharf und eingehend auf. Auch die Einführung der „ästhetischen Ideen" leite zu keinem höheren Begriff des Schönen, obgleich es erst so scheinen möchte, und die Unterordnung des Schönen unter das Sittliche reizt ihn zu dem Einwurfe, dass die Sittlichkeit erst nach dem Sündenfalle eintrete, das Streben nach dem Schönen dagegen uns jenseits des Sündenfalles in den Stand der Unschuld zurückführen wolle. Zum Schlusse wendet er sich nochmals gegen die Vermischung der Beurteilung der Natur nach Zwecken mit dem Suchen nach Zwecken in ihr; wenn Natur- und Kunstschönheit Schwestern seien, so sei diese die erstgeborene. Bei Kant aber sehe man keine Notwendigkeit der schönen Kunst. Diese Kritik Kants, so fasst Haym die Stellung Schlegels zu ihm zusammen, „ist treffend und scharfsinnig und würde vorzüglich genannt werden dürfen, wenn sie nicht über der Hervorhebung der Irrtümer Kants und der Grenzen seiner Einsicht das unermessliche Verdienst und den grundlegenden Wert seiner tiefsinnigen Untersuchungen ungerecht übersähe."[9]) Dass das Unbefriedigende der Kantschen Aesthetik in gewissem Sinne aufgehoben, jedenfalls sehr verringert wurde durch Schillers Fort- und Ausbildung derselben, wird ganz verschwiegen; denn seit dem Bruche Schillers mit den beiden Brüdern existierte er kaum mehr für sie, und sie übten lange Zeit ihm gegenüber konsequent die ihrer wenig würdige Taktik des Totschweigens. Schlegel geht vielmehr von Kant nach einem flüchtigen Seitenblick auf Fichte sofort zu dem Philosophen der Romantik κατ' ἐξοχήν über, zu Schelling, der „die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transcendentalen Idealismus" zu verbinden angefangen habe; er citiert die Hauptstellen des Systems des transcendentalen Idealismus wörtlich und übernimmt dessen Definition „Das Schöne ist die endliche Darstellung des Unendlichen", indem er nur den Ausdruck so weit ändert, dass er statt „end-

[9]) Haym S. 772.

liche“ setzt „die symbolische Darstellung des Unendlichen.“ — Dazu führt er in längerer Auseinandersetzung aus, wie das Unendliche nur symbolisch auf die Oberfläche und zur Darstellung gebracht werden könne.

Damit ist für Schlegel die Frage nach dem Wesen des Schönen beantwortet; nun wendet er sich dem zweiten Gesichtspunkte zu, dem Verhältnis von Natur und Kunst.[10]) Er geht dabei aus von dem schon früher erwähnten Satze des Aristoteles, die schönen Künste seien nachahmend, der dann von den Neueren zu der Vorschrift „Die Kunst soll die Natur nachahmen“ verwandelt worden sei, und zeigt, dass dieser falsch sei, falsch aber auch die etwas engere Formel des Batteux: „Die Kunst soll die schöne Natur (oder „die Natur ins Schöne“) nachahmen.“ Falsch ferner das daraus abgeleitete Verlangen nach völliger Täuschung, und falsch die damit nahe verwandte Forderung der Wahrscheinlichkeit, die besonders in der Poesie so schlimme Früchte gezeitigt habe. Einer andern Art von Natürlichkeit (= Kunstlosigkeit) ist die Künstlichkeit entgegengesetzt und auf diesem Wege der Wert eines Kunstwerks in der überwundenen Schwierigkeit gesehen worden, so dass Boileau „sich nicht schämte, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen, Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen“. Aber auch die Natürlichkeit ist nach Zeit und Ort ganz verschieden gefasst worden, und „die gröbste Verwirrung aller Begriffe“ hat, „was Form der Darstellung ist, zu ihrem Inhalte gerechnet“ und so etwa den Vers im Drama für unnatürlich erklärt. Fasst man aber Natur als den Inbegriff aller Dinge, so kann die Kunst nichts anderes als sie nachahmen, und der Satz lautet dann: „Die Kunst muss Natur bilden.“ Aber selbst der Satz „Die Kunst soll die Natur nachahmen“ kann voll aufrecht erhalten werden, wenn man nur die Begriffe „Natur“ und „nachahmen“ richtig fasst, und heisst dann: „Die Kunst soll, wie die Natur, selbständig schaffend, organisiert und

[10]) Die dieses Thema behandelnden Vorlesungen wurden 1808 gedruckt in der von Seckendorff und Stoll herausgegebenen Wiener Zeitschrift „Prometheus“ Heft 5 und 6 (S. W. IX. 295), vergl. Neudr. 17. S. XXVII.

organisierend, lebendige Werke bilden", und in diesem Sinne war Prometheus der erste Künstler, als er den Menschen schuf. In diesem höchsten Sinne hat nur Moritz den Grundsatz der Nachahmung aufgestellt in seinem Schriftchen „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen".[11]) Diese schaffende Natur als seine Lehrmeisterin aber findet der Mensch nur im eigenen Innern, und so kommen wir schliesslich darauf, dass „der Mensch in der Kunst Norm der Natur" sei, also auf Platons Lehre, der Mensch sei das Mass aller Dinge, die hier gleichsam sichtbar gemacht wird. Daran knüpfen sich noch als Abschluss der allgemeinen Erörterungen Abschnitte über Manier und Stil, die sich nahe berühren mit Goethes schönen Ausführungen „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil"[12]): Manier ist ein trübes oder gefärbtes Medium zwischen Natur und Kunst, Stil die völlige Abwesenheit von Manier und darüber hinaus „Verwandlung der individuellen, unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprinzip", oder nach Winckelmanns Ausdruck „ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatze abgeleitet, Manier im Gegenteil eine subjektive Meinung, ein Vorurteil, praktisch ausgedrückt". Wie aber kann es denn verschiedene Stile geben? Erstens dadurch, dass die Kunst als ein unendliches Ganzes sich von sehr verschiedenen Seiten kann fassen lassen (verschiedene Stile einzelner Künstler); zweitens dadurch, dass sie in verschiedene Gattungen auseinandergeht, deren jede ein anderes Darstellungsprinzip hat (malerischer, musikalischer, poetischer u. s. w. Stil, bei weiterer Teilung epischer, lyrischer, dramatischer Stil u. s. f.); drittens endlich dadurch, dass sie sich allmählich in der Zeit entwickelt (Stile der verschiedenen Entwicklungsstufen). Auch hier kommt Schlegel auf einen seiner Lieblingsgedanken, die Gegensätzlichkeit der antiken und modernen (romantischen) Kunst. Schliesslich findet er in der Natur selber Manier und Stil bei der Bildung der menschlichen Gestalt: wo sie diese schön bildet, d. h. die ihr

[11]) Erste Ausgabe 1788. Neudruck von S. Auerbach in Nr. 31 der Deutsch. Litt. Denkmale. — [12]) Im Februarheft 1789 des „Teutschen Merkurs"; W. A. XLVII. S. 77 ff.

mögliche Mannigfaltigkeit auf ein der menschlichen Organisation innewohnendes Prinzip beschränkt, und so sich den Charakter des Menschen am reinsten aussprechen lässt, da hat sie Stil, wie das der Fall war in der Körperbildung der Griechen, die mit ihrer Gymnastik nur den stark angedeuteten Intentionen der Natur nachhalfen.

Schlegel schreitet nun weiter zur Einteilung der schönen Künste. Wie es zwei Formen der sinnlichen Anschauung giebt, Raum und Zeit, so zwei Gattungen von Künsten, die simultan und successiv darstellenden. Jene wirken auf den Gesichtssinn und zwar auf zweifache Weise, indem sie Formen entweder durch sich selbst (Plastik) oder durch Farben und Beleuchtung (Malerei) darstellen; diese auf den „eigentlich inneren Sinn", das Gehör: die Musik, welche, wie die bildenden Künste die klarsten, so die innigsten Anschauungen giebt, die Poesie, welche die grenzenloseste aller Künste ist. Gemeinsam ist diesen beiden Takt und Rhythmus, da ursprünglich alle Poesie gesungen wurde; bei der Scheidung bleibt davon das Silbenmass in der Form der Poesie zurück. Die ursprünglichste der sichtbar darstellenden Künste ist die Tanzkunst: ihre Bewegungen gehen im Raume vor sich nach der Zeitmessung der Töne; sie bildet also das verbindende Mittelglied zwischen den simultan und successiv darstellenden Künsten, und wir erhalten die Reihe: Plastik, Malerei, Tanzkunst, Musik, Poesie. Andererseits entwickeln sich von der Tanzkunst aus durch fortschreitende Abstraktion nach der einen Seite Malerei und Plastik, nach der andern Musik und Poesie, und so liegen an den Enden der Reihe die Extreme von Geist (die Poesie stellt durch Gedanken dar) und Materie (die Plastik stellt durch Körper dar). Eine neue Reihe entsteht nun durch Kombination des Schönen mit dem Nützlichen nach dem Grundsatz, dass die innere Zweckmässigkeit nie unter der Schönheit der Erscheinung leiden darf. So ergiebt sich durch Verbindung der Plastik mit dem Nützlichen die Architektur, durch die der Poesie mit ihm die Rhetorik oder die Komposition in Prosa. Beide stehen auf dem Uebergang zu den mechanischen Künsten, bezeichnen aber zugleich eine An-

näherung an die Wissenschaft. Mit diesen sieben ist die Zahl der für sich bestehenden Künste erfüllt. Es giebt nun noch anhängende Künste, solche des Vortrags, wie die Ausführung des Tanzes, die Virtuosität in der Musik, die Recitation und Deklamation in der Rhetorik. Durch Verbindung der Recitation und des Geberdenspiels erhalten wir die Schauspielkunst, welcher, „wo sie in ihrer Vollendung auftritt, nur Weniges im ganzen Umfange der Kunstwelt an Wirkung gleich kommen" kann.

Ist so die systematische Uebersicht vollendet, so wendet sich der Vortragende nun zur bildenden Kunst, indem er zunächst auf die Streitfrage, ob Plastik oder Malerei älter sei, eingeht und die Gründe für beide Ansichten angiebt, ohne sich zu entscheiden. Er beginnt mit der Skulptur, die, auf viel engere Sphäre als die Malerei beschränkt, ihre Gegenstände „in der belebten Welt tierischer Organisationen zu suchen habe, und auch da nur unter den ausgebildetsten Klassen". Tiergestalten also, etwa von den Vögeln an aufwärts (Adler als Attribut Jupiters, als Räuber Ganymeds, Schwan der Leda schon weniger individualisiert) kommen da in Betracht; aber die Hauptaufgabe der Plastik muss immer die menschliche Gestalt bleiben, „überhaupt die schönste, weil am vollkommensten symbolisch", und Schlegel weiss hier in beredten Worten die „Welt von lebendiger Bedeutung" zu schildern, die in der menschlichen Gestalt so reich hervortrete. Hauptsächlich nach der Beschaffenheit der äussern Bedeckung (Schuppen, Federn, Fell) weist er dann die geringere oder grössere Tauglichkeit tierischer Organismen zur plastischen Behandlung nach, um anschliessend das Problem der Bekleidung des menschlichen Körpers in der Skulptur zu behandeln. Wir werden hier von vornherein ein Loblied auf das für die Plastik so einzig günstige griechische Kostüm und auf griechische Nacktheit erwarten, und diess erfolgt denn auch im Anschluss an ein bekanntes Wort des Plinius[13]), indem sehr hübsch der günstige Einfluss der Gymnastik geschildert wird. „Sowohl im Nichtbekleiden als im Bekleiden

[13]) Hist. nat. XXXIV. 18: Graeca res est nihil velare.

haben die griechischen Künstler die höchste Weisheit offenbart" und weiter: „Wo bloss materielle Wahrscheinlichkeit durch das Wegwerfen der Kleidung verletzt ward, machten sie sich kein Bedenken daraus" (Darstellung kämpfender Helden, Laokoon). Die jugendlichen Götter, voran die „himmlische Buhlerin" Venus, werden nackt gebildet, bekleidet dagegen die Würdenträger (Zeus, Aeskulap), die Jungfrauen (Diana) und Matronen (Juno, Ceres). Aber diese Bekleidung selbst war nur eine Hülle, keine Verhüllung, die Wirkung jeder Bewegung darin sichtbar, ihr Faltenwurf (für das Gewand, was die Zeichnung des Muskels für den Körper) bewunderungswürdig. Es ist nur folgerichtig, wenn Schlegel die den Griechen sich nähernde Damenmode seiner Zeit als für die Skulptur geeignet lobt, während er die barbarische Männertracht derb verspottet. — Dann geht er über zu Ausdruck, Handlung und Gruppierung in der Skulptur und schränkt Hemsterhuys' Forderung, dass der Bildhauer für die Ansicht von allen Seiten arbeiten müsse[14]), mit dem Hinweis auf die Natur der menschlichen Gestalt (das Gesicht, „der Spiegel der Seele", muss von einer Seite ganz abgewandt sein) und auf die bestimmte Richtung einer in Handlung dargestellten Gestalt schon für die Einzelfigur, mehr noch bei der Gruppendarstellung ein. Dass bei dieser der Plastiker schon zu einem malerischen Prinzipe (Anweisung eines bestimmten Standpunktes) greife und doch den Maler nicht erreichen kann, entgeht ihm natürlich nicht, und er lobt daher die Auskunft, die zusammengehörenden Figuren auf verschiedene Piedestale zu stellen und etwa an einer Wand herum oder in Nischen zu ordnen (Niobidengruppe). Aber nicht nur bei der Gruppe ist die Skulptur beschränkt in ihrem Ausdrucksvermögen, sondern auch bei der Einzelfigur, die meistens nicht eigentlich handeln (weil die Beziehung der Handlung nicht deutlich wird), sondern nur Ausdruck haben kann. Damit kommt er auf Lessings Regel von der Wahl des prägnantesten Momentes, dem er einerseits die Wahl eines „ewigen Momentes" entgegensetzt, eines „ruhigen und selbst-

[14]) In der lettre sur la sculpture (Oeuvres, Paris 1792. I. 1—55, bes. S. 44).

genügsamen Ausdruckes, der nichts ist als das eigentümlichste Dasein des durch seine Formen charakterisierten Wesens", oder, wie er später sagt, „die Formen sollen durchaus charakteristisch ohne fremdartige Einwirkung sein" und „die Bewegung frei und durch sich selbst bestimmt aus dem Innern hervorgehen" (Apoll vom Belvedere, Venus von Medici). Zu seiner Unterstützung nennt er hier Hemsterhuys[15]) und Winckelmann, die beide behaupten, die Alten „hätten den Ausdruck bei Darstellung gewaltsamer Handlungen gemässigt oder Momente gewählt, wo er nicht den äussersten Grad erreicht haben durfte, weil er der Schönheit Eintrag thue", und führt einschlägige Stellen aus der „Geschichte der Kunst des Altertums" wörtlich an.[16]) Dass die Alten auch mit tragischen Darstellungen den Grad von Schönheit, der ohne Zerstörung des Charakters und der Formen möglich, zu vereinen suchten, wird ausführlich am Laokoon und der Niobe gezeigt. Trotz alledem ist aber die Skulptur da am meisten Skulptur, wo „die menschliche Schönheit vorzugsweise ihr Gegenstand ist", welchen Satz Lessing (im Laokoon 1766) auch auf die Malerei ausdehnen wollte, mit Unrecht, wie Herder (in der Plastik 1788) zeigte. Die Symmetrie der beiden Seiten giebt die allgemeinste aller Proportionen, die Grundlage der übrigen, und ihre momentane Aufhebung in Stellung und Bewegung erst recht die Erscheinung des Lebens und der Freiheit (ägyptische Plastik; Fortschritt der Griechen darüber hinaus: doch tritt dieses so überaus wichtige und fruchtbare Moment in der Entwicklung der griechischen Kunst bei Schlegel lange nicht stark genug heraus). Im Massstabe ihrer Bildungen ist die Skulptur unbeschränkt; sie kann beliebig vergrössern und verkleinern und hat im Gegensatz zur Malerei infolge der Isolierung des von ihr Dargestellten (so dass der Massstab der Vergleichung nur ausserhalb des Kunstwerkes liegt) auch die Fähigkeit, kolossal zu bilden (ägyptische Werke, Zeus von Olympia und die anderen Werke der Zeit des Phidias, Koloss von Rhodus). Die erhaltenen Aufzeichnungen Schlegels werden hier ganz skizzenhaft und geben nur noch die Schlagworte. Wir sehen

[15]) Ib. S. 45. [16]) Die Seitenzahlen des Citates (167. 8) beziehen sich auf die erste Ausgabe der Kunstgeschichte (Dresden 1764).

daraus, dass er weiter die Materialfrage berührte, und innerhalb der griechischen Kunst eine Stufenfolge: Holz, Goldelfenbein, Bronze, Marmor aufstellte. Bei der Behandlung der Polychromie behauptet er, obgleich er von einzelnen Färbungen der Alten weiss, die Skulptur dürfe nicht kolorieren, erstens um der Wirklichkeit nicht zu ähnlich zu werden, und zweitens (als Hauptgrund), weil sie dann die Formen nicht mehr rein heraushebe. Die Chryselephantintechnik des Phidias sei zu rechtfertigen, „insofern sie nicht die Natur nachahmen, sondern bloss anzeigen soll, der Künstler stelle aus ganz heterogenen Gebieten dar.“ Auch bei Werken der Kleinkunst und bei Gemmen sei die Polychromie als Spielerei erlaubt. Zum Schlusse behandelt er noch kurz die Kleinplastik, die Mischungen tierischer und menschlicher Formen in der Gestaltung mythologischer Fabelwesen und schliesslich als das Kühnste die Darstellungen von Verwandlungen, um mit einem Seitenhieb auf Berninis „scheussliche“ Daphne zu enden.

Ausführlich sind wieder die Abschnitte über das Basrelief erhalten, welches als Mittelglied zwischen Malerei und Skulptur mit jener den einzigen Umriss, mit dieser die Angabe der Formen durch wahre Erhöhung gemein hat. Diese Darstellungsart gründet sich darauf, wie wirkliche Figuren vor einem gleichförmigen Hintergrund, etwa der Luft erscheinen. Abweichungen von der strengen Konsequenz sind beim Relief, das „eine ewige Lüge“ ist und bei dem „durch falsche Mittel ein wahrer Effekt hervorgebracht wird“, unvermeidlich. Es ergiebt sich aus den Schwierigkeiten die Regel, den Verkürzungen möglichst auszuweichen; das Richtigste für Reliefdarstellung ist deshalb die Profilstellung und daher bei bewegten Szenen die Auflösung in Einzelgruppen das künstlerisch Beste (Kämpfe der Centauren und Lapithen in den Metopen des Theseions zu Athen). Auch die Verwendung an Säulen und Vasen ist „keineswegs hinderlich“, da nicht auf die Linien-, sondern nur auf die Luftperspektive Rücksicht zu nehmen ist. Die Ansicht, die Alten hätten ihren Reliefs darum keine Tiefe gegeben, weil sonst die Mauern der Gebäude, wo sie angebracht waren, durch das scheinbar Hineingehende fürs Auge ihre Festigkeit verloren hätten, wird mit dem Hinweis auf die

überall an Aussenwänden angebrachten Fresken glänzend widerlegt.[17]) Den „unermesslich grossen Wert des Basreliefs“ sieht Schlegel gerade in der Verbindung mit der Architektur, von der zur Skulptur es eben so gut das Mittelglied bilde, wie von dieser zur Malerei; auch „von Seiten des Selbstbewusstseins der Kunst“ stehe es sehr hoch, da es sich nur „für gelehrte Augen“ bestimme. Hieher gehören auch Münzen und Gemmen, die oft „sinnreiche und geschickte Auszüge aus dem Grossen, was die Skulptur liefern kann“, geben.

Wie steht es nun mit der neueren Skulptur? Hier erklärt Schlegel radikal: „In allen andern Künsten giebt es etwas eigentümlich Modernes, nur in der Skulptur ist das, was dafür ausgegeben wird, blosse Ausartung . . . . die Antike ist für ihr Studium alles.“ Von diesem allgemeinen Verdammungsurteil sei möglicherweise nur Michelangelo auszunehmen, mit dessen Werken er aber zu „mittelbar und unvollständig“ vertraut sei, um darüber zu entscheiden; jedenfalls habe sich sein Einfluss „sehr bald ins Manierierte verloren.“ Der Geist der ganzen antiken Kunst sei plastisch, wie der der modernen pittoresk: ein Satz, der auf Hemsterhuys zurückgeht,[18]) in dieser antithetischen Zuspitzung aber an Friedrich gemahnt; oder mit anderer Wendung: „die alte Kunst sei durchgängig rhythmisch, die neue gehe auf Harmonie.“ Zum Beweise dient ihm die malerische Ausgestaltung des modernen Reliefs von Ghiberti (1378—1455) bis auf Algardi (1592—1654); in der Skulptur habe Bernini, dem Schlegel bei jeder Gelegenheit eins versetzt, „dem Fasse den Boden eingeschlagen und den verderbtesten Geschmack eingeführt“, und nun wird den

[17]) Schlegel schreibt diese Ansicht, „wo ich nicht irre“, Ramdohr zu; ich habe aber weder im Abschnitt vom Basrelief (Charis. Leipzig 1793. II. 305—310) noch in seinem Werke „Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen und der Kunst“ (Leipzig 1787. 3 Bde.; II. Aufl. 1798) derartiges ausgesprochen gefunden. Eine vortreffliche knappe Charakteristik von Ramdohrs Kunstschriftstellerei giebt Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom (1896) S. 93—95.

[18]) Hemsterhuys schreibt in der lettre sur la sculpture (a. a. O. S. 46): „ . . . on peut dire que nos sculpteurs modernes sont trop peintres, comme apparemment les peintres grecs étaient trop sculpteurs.“ Diesen Satz führt Schlegel (S. 156) in wörtlicher Uebersetzung an.

Werken jener Zeit ein langes Register ihrer Sünden (darunter Theatralik, Tänzergrazie und Perrückenwürde) vorgehalten. Bis auf die neuere Zeit sei es so fortgegangen, noch ein Falconet (1716—1791), ein Pigalle (1714—1785) waren manieriert oder Naturalisten, und erst Winckelmann und Mengs haben durch „Herstellung des Studiums der Antike und richtige Nachahmung derselben" sich unsterbliches Verdienst erworben. — Als Anhängsel folgt noch eine weitläufige Auseinandersetzung über das vielgelobte und oft kopierte Grabdenkmal von Nahl,[19]) wo sich die Verstorbenen durch den zerborstenen Grabstein durchzwängen: als gänzlich ungehörige Vermischung von Natur und Kunst von Schlegel aufs herbste verurteilt. Zum Schlusse des ganzen Abschnitts über Plastik giebt er als „Rückkehr zur Darstellung des Geistes der antiken Kunst" seine dahin gehörigen Stellen aus der Elegie an Goethe, die wir oben (vergl. S. 60 ff.) besprochen haben.

Seiner allgemeinen Einteilung getreu schliesst Schlegel nun die Behandlung der Architektur an. Er definiert sie als „die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche ohne bestimmtes Vorbild in der Natur frei nach einer eigenen ursprünglichen Idee des menschlichen Geistes entworfen und ausgeführt werden".[20]) Ihre Werke müssen auf einen Zweck gerichtet, d. h. nützlich sein, die Forderung der Zweckmässigkeit steht hier höher als die der Schönheit, die Phantasie muss sich somit dem Verstande unterordnen. Schlegel ist sich bewusst, mit dieser Definition die Grenzen der Architektur weiter, als gewöhnlich geschieht, gezogen zu haben, so weit, dass auch Altäre, Vasen, Geschirre aller Art darin inbegriffen sind. Immerhin lassen sich die Gesetze der Architektur am besten an Bauwerken grosser Formen, an Tempel und Palast,

[19]) Johann August Nahl, der Aeltere (1710—1781) schuf 1751 sein Grabdenkmal der Gattin des Pfarrers Langhans für die Kirche zu Hindelbank (Kanton Bern), das, im letzten Jahrhundert viel gefeiert, in der zeitgenössischen Litteratur oft erwähnt wird. Haller verfasste die Aufschrift dafür (Hallers Werke, ed. Hirzel, 1882. S. 203), und Goethe erwähnt es in den Briefen von der Schweizerreise an Frau von Stein, ausführlich in dem vom 20. Okt. 1779. (W. A. Briefe Bd. IV. S. 91.) — [20]) Im Gegensatz zur Skulptur, der „Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche der Natur nachgebildet sind".

entwickeln. Hier ist Schönheit Erscheinung der Zweckmässigkeit und darf auch wohl noch darüber Hinausgehendes, nie aber ihr Widersprechendes geben. Der hier freiwirkende (nicht nachahmende) menschliche Geist ist doch abhängig von Naturgesetzen. „Die Natur baut entweder geometrisch oder organisch", und so zeigen die dem tierischen Kunsttrieb entsprungenen Bauten (der Seidenwürmer, Spinnen, Bienen etc.) geometrische Regelmässigkeit. Die Architektur nun ahmt die Natur nach in ihrer allgemeinen Methode, sie baut zunächst geometrisch und mechanisch. Erst wenn dieser ihrer Richtigkeit Genüge geleistet ist, darf in der freieren Ausschmückung auch das Organische betont werden. Perpendikular- und Horizontallinie geben die Erscheinung der Festigkeit und des Gleichgewichts, des Haltens und Tragens; darüber hinaus gehen die freien Lineamente des Ornaments, die Anspielungen aufs Organische bieten und bei weiterer Ausbildung (Blumen, Tierköpfe u. s. w.) die Architektur in die Skulptur überleiten. Aber auch im Ganzen des architektonischen Gebildes finden wir ein Analogon zur organischen Natur in der Symmetrie der beiden Hälften, die zwar an Wohnhäusern häufig dem Bedürfnisse geopfert wird, an Werken, die auf Kunstwert Anspruch machen, aber nie fehlen darf, wie ja auch die Natur in der organischen Welt, je höher sie steigt, um so symmetrischer bildet. Auch die Architektur ahmt also die Natur nach, indem sie „in der Grundlage, im eigentlichen Bauen, die Wirkungen der mechanischen Kräfte sichtbar zu machen" sucht, „in der Anlage des Ganzen und Ausschmückung der Teile sich des Zoomorphismus befleissigt." Aber nicht „durchaus und in eigentlicherem Sinne" ist sie nachahmende Kunst, wie behauptet wurde, wo sie denn entweder „sich selbst als Handwerk des blossen Bedürfnisses" oder in ihren Bildungen bestimmte Vorbilder der Natur nachahmen sollte. Nach der ersten Hypothese wären die Höhle des Troglodyten, die Holzhütte des Wilden ihre ersten Vorbilder, somit das Bauen aus Stein eine beständige Maskerade des Bauens aus Holz; nach der zweiten Ansicht, die Vitruv vertritt, soll die dorische Ordnung die Verhältnisse des männlichen, die jonische die des weiblichen, die korinthische die des jungfräulichen Körpers nachahmen: als

Bild und Einfall lobenswert, als Grundsatz eine Albernheit. Dass die Säule aufrecht steht, dass ihre Verhältnisse denen des Körpers ähneln, dass sie Haupt und Fuss hat, das sind ihre Analogien mit der menschlichen Bildung, was noch ins Einzelne ausgeführt wird. Schlegel geht dann ebenfalls nach Vitruv auf die Proportionenlehre ein, wobei er sich fast ganz auf die Säulenordnungen beschränkt, und kommt nochmals auf seine früheren Ausführungen zurück: „Das Erste beim Bauen ist das Bedürfnis, das Zweite die Erscheinung der Zweckmässigkeit, worin das wesentliche Schöne besteht, das Dritte die Ausschmückung", was an einzelnen Beispielen ausgeführt wird. Dann aber werden die Aufzeichnungen wieder knapp und geben nur Schlagworte. Der Redner gieng noch auf Möbel und Vasen näher ein, stellte dann die antike Architektur als ebenso vollendet und unübertrefflich wie die antike Plastik hin und warf der gotischen Baukunst gegenüber die Frage auf, „ob sie überhaupt Kunstwert hat, da sie durchaus der griechischen entgegengesetzt", um in der Beziehung auf ihre Bestimmung die Erklärung ihrer Bauart zu finden und endlich mit einem Vergleich von Dantes „Göttlicher Komödie" mit einem gotischen Dome zu schliessen.

Bei der Malerei der Modernen liegt die Gefahr nahe, dass sie, wie die Skulptur zur Malerei ausgeweitet wurde, nun ihrerseits zur Skulptur eingeengt werde, und die Lehren Winckelmanns, Mengs' und Lessings haben diesen Abweg begünstigt. Es ist verkehrt, beide Künste als bildende durchaus denselben Regeln zu unterstellen, was Herder schon mit Recht gegen Lessing betont hat (in der „Plastik"). Auch die antike Malerei könnte, selbst wenn sie, dem Geiste jener ganzen Kunst gemäss, durchaus plastisch gewesen wäre, nichts gegen die Natur der Sache beweisen. Im Gegensatz zur Skulptur, die Formen durch Formen darstellt, stellt die Malerei „die ganze sichtbare Erscheinung durch einen optischen Schein" dar. Umriss, Licht und Farbe der sichtbaren Erscheinung entsprechen drei unzertrennlich verbundene und sich gegenseitig bedingende Teile der Malerei: Zeichnung, Helldunkel, Kolorit, wogegen Ausdruck und Komposition, die oft diesen koordiniert werden, überhaupt keine Mittel der Darstellung sind,

sondern zu dieser selbst gehören. Zeichnung ist der der Malerei und Skulptur gemeinsame Teil, aber erstere zerfällt in viele Gattungen und zeichnet perspektivisch, während es nur eine Skulptur giebt und diese immer der Wahrheit getreu bildet. Nach einer kurzen Darlegung der Grundsätze der Perspektive spricht Schlegel über die Wahl des Gesichtspunktes und des Horizontes und betont, dass sowohl die Antiken als die Maler des 14. und 15. (!) Jahrhunderts eben keine Meister der Luftperspektive waren, die überhaupt erst durch die Erhebung der Landschaftsmalerei zu einer eigenen Gattung recht kultiviert worden sei. Ebenso widmet er dem Lichte eine allgemeine Betrachtung, bevor er über die Behandlung desselben spricht, hält sich aber auch hier ziemlich im Allgemeinen und nennt von einzelnen Künstlern bloss Correggio und Leonardo. Er schliesst mit einigen Einzelregeln, wie: Licht und Schatten seien in grossen Massen zusammenzuhalten, die Hauptmasse des Lichtes in der Mitte des Bildes anzubringen. Im Abschnitt über das Kolorit giebt er wieder zuerst Allgemeines über die Farben in der Natur, betont die Wichtigkeit einer guten Wahl und Zusammenstellung, der „Harmonie" derselben, und wendet sich dann zur Farbenlehre, wobei er auf Goethes noch unveröffentlichte, Newton widerlegende Forschungen hinweist. Schon Diderot habe etwas von den ursprünglichen Verhältnissen der Farben geahnt, als er den Regenbogen den Generalbass des Koloristen nannte,[21]) Goethe aber sähe darin nur einen Einzelfall weit umfassenderer Erscheinungen. Abgeschmackt dagegen sei die Erfindung eines sogenannten Farbenklaviers; „die Bilder der grossen Komponisten sind die eigentlichen Farbenkonzerte und Symphonien", und nur der Feuerwerker könne ein successives Farbenkonzert geben. Von grösster

[21]) Diderot sagt im Essai sur la peinture, dessen zwei erste Kapitel bekanntlich Goethe übersetzt und mit Zwischenreden versehen zuerst in den Propyläen Bd. I und II veröffentlicht, dann in die Werke Bd. XX (1819) aufgenommen hat: „L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique." (Oeuvres, Paris l'an VIII. XIII. 345.) Man beachte auch an diesem kleinen Beispiel, wie Schlegel in der Uebersetzung den Ausdruck zuspitzt, Goethe giebt den Satz ganz einfach: „Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbass in der Musik ist."

Bedeutung für die Komposition ist das Helldunkel und Correggio hierin universell und unerschöpflich mannigfaltig, dagegen „Rembrandt bei aller seiner Grösse Manierist, so wie Schalken in noch weit höherem Grade". Die Wichtigkeit der Farbengebung für die Wirkung der Komposition liegt darin, dass die Farben einerseits aus dem inneren Wesen der Körper hervorgehen, und wir sie andrerseits nach ihrem Eindruck auf uns symbolisch deuten: all das kann vom Maler zur Charakterisierung benutzt werden. Stil und Manier ist auch in der Malerei wohl zu beachten, auch die technische Verschiedenheit der Behandlung, ob Fresko, Oelbild etc., in Betracht zu ziehen, sowie der Charakter der Zeichnung, die Art z. B., wie sie die Körper durch die Gewänder durchscheinen lässt, von grösster Wichtigkeit ist. Zeichnung und Kolorit sind gleich wesentlich: „nur kann nach der Beschaffenheit der Gegenstände bald das eine, bald das andere mehr hervortreten"; und damit findet Schlegel den Uebergang zu den einzelnen Gattungen der Malerei, die er von unten nach oben durchgehen will.

Die niedrigeren Gattungen, Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke, macht er kurz ab. Schon etwas ausführlicher wird das Tierstück behandelt, in dem er zwei Gattungen unterscheidet: die eine, wie sie Hondekoeter repräsentiert, steht dem Stillleben, die andere, wie sie die Jagd- und Kampfbilder eines Snyders und Rubens zeigen, dem historischen Gemälde näher. Ein weiterer Schritt führt zum „musikalischen" Teile der Malerei, zur Landschaft, die entweder der Wirklichkeit getreu oder komponiert sein kann, in jedem Falle aber als musikalische Einheit erfasst und dadurch wieder in Dichtung verwandelt sein muss, wenn sie nicht blosse Kopistenarbeit bleiben soll. Die Staffage muss zum Charakter der Landschaft passen, worin Salvator Rosa besonders vortrefflich ist (man denke an die Ausführungen des Gemäldegespräches); Tizian ist ihr Vater, Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa und die Niederländer Ruisdael, Berghem u. s. w. ihre Meister.

Anschluss daran wird die Gartenkunst behandelt, der
gel auch in seiner Uebersetzung Walpoles eine ausführ-
Anmerkung zu dessen Abhandlung „über die neuere

Gartenkunst" gewidmet hatte,[22]) obgleich er sie nicht als eigene schöne Kunst will gelten lassen. Dabei tritt er sehr bestimmt auf gegen die damalige Liebhaberei für die englische Gartenkunst, wie sie durch Rousseau besonders zum guten Ton geworden war, und gegen die daher rührende Abneigung gegen die französische, architektonische Gartenbehandlung: „Die englische Gartenkunst ist eine Landschaftsmalerei mit wirklichen Naturgegenständen, die zwar gefällige Darstellungen hervorbringen, aber aus eben diesem Grunde sie nie völlig von der Natur ablösen kann, um sie zu reinen Kunstwerken in sich zu vollenden." Sie wäre „ohne die vorgängige Vollendung der Landschaftsmalerei niemals so entstanden.". Die Romantik war überhaupt (einer ihrer vielen Widersprüche!) dem architektonisch gebundenen Gartengeschmacke hold, wie noch viel später Tiecks Gartengespräche im ersten Bande des „Phantasus" (1812) sattsam bezeugen. — Von dieser Abschweifung kehrt der Vortragende zu seinem Thema zurück und behandelt das Porträt, das, so oft unbillig zurückgesetzt, vielmehr die Grundlage und der Prüfstein des historischen Gemäldes sei, wie denn dessen grösste Meister Leonardo, Raffael, Tizian auch die grössten Porträtisten gewesen seien. Freilich dürfe nicht sein höchstes Lob in der äusseren Aehnlichkeit bestehen, die so oft nur durch karikierte Verstärkung des Auffallenden erreicht sei, sondern die Physiognomie müsse „von innen heraus in ihrer Einheit gleichsam rekonstruiert" werden, so dass ein so gelungenes Bildnis dem Dargestellten „ähnlicher sehen wird, als er sich selbst". Sein Zweck ist Charakterdarstellung, desshalb muss das Modell in Ruhe gefasst werden; schon hier ist wie noch weit mehr beim historischen Gemälde das Kostüm von grösster Wichtigkeit. Zu diesem übergehend fasst Schlegel dasselbe zunächst im weitesten Sinne als solches, „auf welchem mehrere Personen in Lagen, Verhältnissen, Handlungen gegen und mit einander dargestellt sind", wozu allerdings noch ein gewisser Grad von Ernst und Würde treten muss, da es sonst

[22]) Historische, litterarische und unterhaltende Schriften des Horatio Walpole, übersetzt von A. W. Schlegel. Leipzig 1800. S. 443—446. Diese Anm. wieder abgedruckt S. W. VIII. 62 f.

zum Gesellschaftsstück, zur Bambocciate wird. Ein solches Bild kann nun allgemein symbolische Bedeutung haben: hieher gehören Werke wie die Carità, Leonardos (heute Luini zugeteilte) „Eitelkeit und Bescheidenheit“ [23]), Raffaels „Parnass“ und „Schule von Athen“, die trotz ihrer historischen Figuren in der Zusammenstellung ganz symbolisch sind, auch gewisse Darstellungen der Madonna (als Bild der reinen Weiblichkeit), der Magdalena (als Bild der Reue über gemissbrauchte Jugend und Schönheit). Dagegen ergiebt sich schon durch die Hinzufügung des Johannesknaben zur Madonna ein historisches Bild im eigentlichen Sinne: die Darstellung eines mystischen Aktes (im „feurigen Bestreben des andern Knaben zu dem kleinen Jesus hin“), der „nur aus dem in der Religion geoffenbarten Verhältnis der beiden Personen begriffen werden kann.“ Ein historisches Bild ist eben überall da, wo zu seinem Verständnisse die Kenntnis wirklicher oder erdichteter Thatsachen vorausgesetzt wird. Mag der Maler auch den Moment

---

[23]) Nur dieses Bild, das Schlegel sehr gut bekannt sein konnte (sei es aus Giovanni Volpatos Stich von 1770, sei es durch die Kopie Fritz Burys, die er 1805 wenigstens [Schreiben an Goethe S. W. IX. 262] als ihm bekannt erwähnt), kann hier gemeint sein, aber niemals, wie Thausing behauptet (Neudr. 17 S. XXVI) „Tizians himmlische und irdische Liebe“. Da Thausing mit so apodiktischer Sicherheit spricht („es giebt absolut kein echtes und auch kein früher zugeschriebenes Werk von Leonardo, auf welches die Beschreibung einigermassen passte“) muss ich dem entgegenhalten, dass sie allerdings auf das oben genannte, damals allgemein für Leonardo gehaltene Bild Zug für Zug passt. Man höre: „... eine weibliche Figur, die geschmückt und selbstgefällig Blumen in der Hand hält, um sich damit zu putzen, und eine andere, eigentlich schönere, aber schlicht gekleidet und von verständigem Ausdruck, die ihr darüber zuredet und sie zur Besonnenheit zu bringen sucht“ u. s. w. Hier stimmt alles genau mit Luinis „Modestia e Vanità“, fast gar nichts dagegen zu Tizians Bild, wo die nackte Figur die „schlichter gekleidete“ Schlegels sein soll (!), ganz abgesehen davon, dass sich Schlegel auch im Namen des Malers geirrt haben müsste, was ja an sich denkbar wäre. — Das Bild existiert in mehreren Wiederholungen: die als Original Leonardos (heute Luinis) geltende war früher im Palazzo Sciarra zu Rom und befindet sich jetzt im Besitze des Barons Alfons v. Rothschild zu Paris; eine andere, nach welcher Volpatos Stich wie Burys Kopie genommen sind, war in der Galerie Barberini (Rom), eine dritte in der Sammlung Lucian Bonapartes.

„noch so glücklich, so unzweideutig, so prägnant und vielsagend" wählen, er muss zum Verständnis und zur Beurteilung des Bildes eine vorläufige Bekanntschaft mit der dargestellten, historischen Thatsache beim Beschauer voraussetzen. Die ältesten Maler der neueren Kunst haben den Figuren Zettel aus dem Munde gehen lassen, die griechischen wenigstens den Göttern und Helden die Namen beigeschrieben, die ausgebildetere Kunst muss dieser Hilfsmittel entraten können. Diese ganze, ziemlich ausführliche Auseinandersetzung richtet sich, wie Schlegel nun selbst erklärt, gegen den Satz der Propyläen,[24]) dass ein Werk bildender Kunst sich selbst ganz aussprechen müsse. Da ein einzelnes Bild eine Geschichte nur unvollständig geben kann, so haben Alte wie Neuere (Raffael) zu Cyklen gegriffen, frühere Meister auch wohl in naiver Weise verschiedene Momente einer Geschichte auf demselben Bilde vereinigt; immer aber muss sich der Historienmaler auf schon Bekanntes beziehen, wie ja auch der Landschafter eine Bekanntschaft mit dem Dargestellten (etwa einem Baume) beim Beschauer voraussetzt. Je geläufiger uns deshalb das vorausgesetzte historische Wissen ist, um so besser für den Maler; solch günstiges Stoffgebiet ist nun das mythologische, die Mythologie die eigentliche Welt des Historienmalers in alter wie neuer Kunst, wenn schon die von der christlichen Kirche ausgebildete für die Kunst nicht so günstig ist wie die antike. Auch die unendliche Wiederholung derselben Gegenstände ist nicht nur nicht nachteilig, sondern günstig, insoferne sie das Urteil vom bloss stofflichen Reize zum höhern der künstlerischen Behandlung emporführt. Weitere Stoffgebiete der neueren Kunst sind antike Mythologie, antike Geschichte und Szenen aus bekannten Dichtern (Beispiel Dantes für die Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts). Aber „nicht der Historie wegen wird historisch komponiert, sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelst dessen der Künstler das malerisch Grosse und Schöne entfaltet." Darnach allein muss auch die Wahl des Momentes beurteilt werden, und es ist ganz verkehrt,

[24]) Stück 1 Seite 21. In Heinrich Meyers Aufsatz „Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst" (vergl. Seufferts Deutsche Litt. Denkm. Nr. 25 Seite 3).

Darstellungen „patriotischer und überhaupt edler Handlungen“ zu empfehlen. „Als ob sich das, was sie dazu macht, das Sittliche, auch zeichnen und kolorieren liesse.“ Wo das Wesen der Sache nicht sichtbar gemacht werden kann, ist die Grenze der Malerei überschritten, z. B. in Dosso Dossis trefflicher Vision der vier Kirchenväter,[25]) wo die Empfängnis der Jungfrau, über die sie meditieren, in den Wolken über ihnen dargestellt ist. Falsch ist dagegen der Tadel gegen die Zusammenstellungen verschiedener Heiliger mit der Madonna als gegen die Chronologie: handelt es sich doch um Visionen himmlischer Seligkeit, und solche Kompositionen, etwa eines Raffael oder Correggio, „gehören zu den glorreichsten, wozu die christliche Religion der Kunst die Hand geboten hat.“ Weitere Polemik gegen die Propyläen und gegen Lessing führt Schlegel dazu, den ganzen „dramatischen Regelkram“ als unfruchtbar, ja schädlich zu verwerfen, und ähnlich beurteilt er die Vorschriften „über den eigentlich pittoresken Teil der Komposition“, die nicht weit reichten und leicht zur Manier führten. Auch die Lehre vom Kontrast dient ihm, wie die Ausführung über die Komposition überhaupt, zu immer wiederholter Betonung des Satzes, dass es nicht auf allgemeine Regeln ankomme, sondern darauf, die Regel im einzelnen Falle aus der bestimmten Aufgabe selbst von innen heraus zu entwickeln. Klarheit, Einfachheit und Präzision werden dabei immer als Vorzüge empfunden werden. — Die Forderung der Kostümrichtigkeit ist von den Franzosen sehr übertrieben worden; es kann dabei nie auf „antiquarische Belustigung“ ankommen. „Das künstlerische Kostüm ist die charakteristische Aeusserlichkeit“, und die älteren Maler waren in ihrer naiven Behandlung desselben bei kirchlichen Stoffen (z. B. der Kreuzigung) weiser als die heutigen Kostümkrämer, wenn auch der Moderne bei der grossen Wichtigkeit, die unsere Zeit auf historische Genauigkeit legt, hier allerdings genauer arbeiten muss. Denn im verfehlten Kostüm kann heute wirklich ein Travestieren liegen, wie etwa Paul Veroneses „Hochzeit von

[25]) In Dresden. Heutige Nr. 129. Ein ähnliches Bild desselben Meisters ebenda Nr. 128.

Kana“ [26]) beweisen mag, die als Kunstwerk unvergleichlich wertvoll, doch nicht den Wert hat, den der Name verspricht, oder Rembrandt [27]) und andere, die bäurische Vorstellungen dahin trugen, wo sie nicht hingehören. Aber sie geben doch innerlich Angeschautes und in gewissem Sinne Wahres, während die „willkürlichen Veredler des Kostüms“, wie etwa van der Werff [28]) völlig kalt und frostig werden.

Als Gegenstück des historischen Gemäldes bleibt noch die nach ihrem ersten Meister Pieter Laer gen. Bamboccio [29]) benannte Bambocciate, das besonders in Holland ausgebildete niedrige Gesellschaftsstück, eine Gattung, die schon die Alten kannten und deren Meister sie Rhyparographen nannten. Man darf sie nicht, wie z. B. Salvator Rosa gethan, gänzlich verwerfen, sie hat ihren Platz in der Malerei so gut, wie die Komödie und die Posse in der Poesie. Ihr Gebiet ist das „der alltäglichen, gleichgültigen Handlungen, bei denen kein sittliches Gefühl aufgefordert wird, und in den niedrigen Ständen, die nicht gelernt haben, ihre egoistischen Regungen künstlich zu verbergen.“ Kleineres Format liegt im Wesen der Sache und höchste Meisterschaft der Behandlung „durch fertige Keckheit oder durch saubere Ausführlichkeit“, wie es die Holländer geleistet haben. Die Gefahr der Plattheit liegt allerdings nahe. Aber viel schlimmer ist es, wenn der Maler moralisieren will, wie Hogarth, gegen den Schlegel hier wie früher in den Fragmenten (vgl. S. 40) und im Aufsatze über Flaxman (vgl. S. 62) scharf polemisiert. Mit wenigen Bemerkungen über die Karikatur, deren Wesen „charakteristische Exzentricität“, deren angemessene Form die Skizze sei, und dem Versprechen eines Ueberblicks über die Geschichte der Malerei und deren gegenwärtigen Zustand, von dem jedoch nichts erhalten ist, [30]) schliessen die Abschnitte über Malerei und damit die Vorlesungen über bildende Kunst überhaupt ab.

---

[26]) In Dresden. Gal.-Nr. 226. — [27]) Schlegel denkt hier wohl hauptsächlich an die hl. Familie von 1631, heute in München (alte Pinakothek Nr. 324), damals in Mannheim befindlich. — [28]) Von ihm sind in Dresden 5 Bilder biblischen Stoffes. — [29]) Lebte ca. 1590 bis nach 1658. Von ihm in Dresden 4 Bilder Nr. 1369—1372. — [30]) Er

Eine allerdings sehr kurze Skizze „Ueber den gegenwärtigen Zustand der bildenden Künste“ giebt eine Ausführung des nächsten Vorlesungscyklus vom Herbst 1802. Sie wurde schon im folgenden Jahre in der „Europa“ gedruckt, wo einige dieser Vorträge unter dem Titel „Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters“[31]) erschienen. Der „unermessliche Abstand unseres Zeitalters“ von der Höhe des 15. und 16. Jahrhunderts wird da als allgemein anerkannt geschildert: „Wer kann sich gegenwärtig berühmen, zu malen und zu komponieren wie Leonardo, Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, Fra Bartolomeo, Correggio, oder auch wie Holbein und die anderen grossen Meister?“ Schon diese Zusammenstellung von ausschliesslich Italienern mit dem einzigen deutschen Holbein ist interessant und ganz im Geiste der Gemäldegespräche und der theoretischen Ausführungen des vorigen Winters. Freilich könne man von Fortschritt sprechen, aber nur „in Bezug auf eine noch kläglichere Ausartung“; z. B. werde in Frankreich wieder mehr nach der Antike studiert (es ist die Zeit Davids!) und nicht mehr so manieriert gemalt wie von Coypel und Boucher,[32]) aber „von da ist es noch weit hin bis zu wahren Originalschöpfungen“. Ebenso sieht die Skulptur nicht mehr in Bernini das höchste Muster, man hat sich in ihr wie in der Architektur historisch zu orientieren gesucht, man baut einfacher und reiner. Aber „der kleinliche Geist des Zeitalters, das immer nur auf die Gegenwart denkt“, offenbart sich hier ganz besonders. Die Architektur, die einst ihre Lehren in riesenhaften Buchstaben für die Nachwelt niederschrieb, ist zum blossen Privatunternehmen geworden, und alle früheren Zeiten („die gotische nicht ausgenommen“) beschämen die unsere an Solidität.

In der „Zeitung für die elegante Welt“ erschienen 1803

---

wurde nach Minors Annahme (Neudr. 17 S. XIX) aus alten Heften, aus verloren gegangenem Manuskript, oder ganz aus freier Hand gegeben. — [31]) Europa II. 1. S. 1—94. Die im Texte besprochenen Stellen Seite 28—30 (Neudr. 18 S. 40—42). — [32]) Es ist hier jedenfalls der späteste und bekannteste der drei Coypel, Charles Antoine gemeint, der 1694 bis 1752 lebte. François Boucher 1703—1770.

(Nr. 4—9) Besprechungen A. W. Schlegels über die berlinische Kunstausstellung des Vorjahres, die gleichsam praktisch die in den Vorlesungen aufgestellten theoretischen Grundsätze bewähren sollten. Sie bilden zu diesen auch insofern eine Ergänzung, als der Kritiker, der dort das Grosse und Vollendete für seine Besprechung heranziehen musste und das Schlechte höchstens streifen konnte, hier gerade das Verfehlte und Unkünstlerische im Einzelnen nachzuweisen hat. Gleich im Eingang stellt er sich auf einen hohen Standpunkt mit der Frage, ob die Akademie mit dieser Ausstellung „eine scherzhafte Prüfung des öffentlichen Geschmackes habe anstellen und versuchen wollen, wie schlecht ein Kunstwerk wohl sein dürfte, ehe das Publikum es merkte", oder ob sie „die grossen Grundsätze der Toleranz und Humanität durch die That habe predigen wollen?" Obgleich er nur eine Auswahl des Besseren bespricht, so lohnen doch auch diese oft geistreichen und immer eindringenden Worte über Werke, die sich ausnahmslos nicht als bleibend wertvoll erwiesen haben, ein genaueres Eingehen nicht mehr. Wohl lässt er bisweilen allgemeine Fragen aufblitzen, — z. B. bei Gelegenheit Schadows, der in Reliefs für das Münzgebäude seinen eigenen Grundsätzen[33]) entgegen antik stilisierte Figuren angebracht hatte, die Frage, warum hier nicht naturalistische, allgemein verständliche Bergleute u. s. w. gegeben werden durften, oder bei Gelegenheit Tiecks[34]), an dessen Goethe-

[33]) Ueber Schadow und seinen Mangel an Stilgefühl vergl. Neumann, Der Kampf um die neue Kunst (1896) S. 189 f. — [34]) Der Bildhauer Christ. Friedr. Tieck (1776—1851), der Bruder des Dichters, lebte 1803—1807 in Italien, dann zu München, und 1811—1819 wieder in Italien; 1820 wurde er Professor an der Berliner Akademie. Von ihm ist die von Fr. Bolt (1769—1836) gestochene Titelvignette zur Erstausgabe von A. W. Schlegels „Ion" (1803): sie stellt eine fliegende Frauengestalt in Profilstellung mit gesträubtem Haar, antik gewandet, dar, die geöffneten Mundes im Vorüberschweben in die Saiten einer mächtigen Lyra greift. Diese kleine Arbeit scheint ihm doch einige Mühe gemacht zu haben; er schreibt am 16. Aug. 1802 an A. W. Schlegel: „Mit der Vignette zum Ion bin ich nicht ganz einig, was es werden soll." (Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 28. Klette 83. 7.)

büste man den leicht geöffneten Mund getadelt hatte, während Bury auf Zeichnungen und im Oelbild ihn, der Gewohnheit des Dichters gemäss, festgeschlossen gezeigt hatte, die Frage, ob hier nicht der Fall für Maler und Bildhauer wirklich verschieden liege — aber ohne sie wirklich zu beantworten oder auch nur genauer zu verfolgen. Die meisten plastischen Arbeiten bezeichnet er als ganz verfehlt; volle Freude hat er nur an sechs kleinen holzgeschnitzten Hochreliefs mit Blumen und Tieren von Parent[35]), die in ihrer Art ein Vollkommenes seien und deshalb trotz der niedrigen Gattung den schönsten Kranz verdienten. Die Gemälde bespricht er ebenfalls in der „umgekehrten Rangordnung", indem er mit dem schlechtesten, einem „Mucius Scävola" von Grätsch, beginnt, einer langen Reihe von Bildern oft mit beissendem Spott Unfähigkeit oder kümmerliche Nachahmung nachweist, und nur bei zweien von Weitsch[36]), „Friedrich II. in der Schlacht von Kunersdorf" und „Komala" (nach Ossian), sich länger aufhält, weil „sie vermutlich am allgemeinsten gefallen" und er deshalb ihre Fehler im Einzelnen wie im Ganzen eingehender beleuchten will. Den Schluss bildet eine kurze Besprechung einer Kopie Hummels[37]) nach Leonardos „Christus unter den Pharisäern"[38]), der hier nach all den mit verdientem Tadel bedachten manierierten Erzeugnissen einer tiefstehenden Kunstepoche als glänzendes Zeugnis jener grossen Zeit, „wo sich die Künstler lächerlicher Weise niemals mit der Vollendung Genüge leisteten", in wirksamem Kontraste herausgehoben wird.

---

[35]) Aubert Parent, Architekt und Bildhauer aus Neufchatel, 1766 geb., seit 1797 Mitglied der Berliner Akademie. — [36]) Friedrich Georg Weitsch aus Braunschweig (1758—1828), hauptsächlich Porträtist und als solcher auch von Schlegel etwas glimpflicher behandelt, seit 1797 Hofmaler und Direktor der Berliner Akademie. — [37]) Joh. Erdmann Hummel aus Kassel (1770—1852), 1792—1799 in Italien, meist in Rom, seit 1800 in Berlin, wo er 1809 Professor an der Akademie wurde. — [38]) Das Bild, heute als Luini bezeichnet und seit 1831 in der Londoner Nationalgalerie (Kat.-Nr. 18), war am Ende des letzten Jahrhunderts in der Sammlung Aldobrandini im Palazzo Borghese zu Rom (vergl. Ramdohr, Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, II. Aufl. 1798. Bd. I. S. 307) und kam 1800 nach England.

August Wilhelm Schlegels Bedeutung als Aesthetiker und Kunstforscher erscheint in diesen Berliner Jahren auf der vollen Höhe, und wie er als Haupt der Romantiker und Redaktor des „Athenäums“ sein hervorragendes organisatorisches Talent bewiesen hatte, so sehen wir in den „Vorlesungen“ den Systematiker von seiner besten Seite. Sein Bedürfnis nach Zusammenfassung und abschliessender Gestaltung der gärenden Ideen seines Kreises und vor allem Friedrichs hat sich nirgends in grösserem Umfange, nirgends aber auch mit vollerem Gelingen kundgegeben als in diesen Vorträgen, die eine für ihre Zeit geradezu glänzende Leistung genannt werden müssen und, wenn auch ihr Schwerpunkt vielleicht noch mehr in den folgenden die Litteratur behandelnden Teilen liegt, doch auch in diesen ästhetischen und kunstgeschichtlichen Partien wertvoll genug sind. Schon der weite Blick, die vielseitige Sachkenntnis und die von aller schulmeisterlichen Beschränktheit freie Behandlung verleihen ihnen eine Frische, die wir selbst in dem erhaltenen Koncept noch empfinden, die aber beim mündlichen, jedenfalls im Augenblick vielfach improvisierenden Vortrag sicher noch weit stärker hervortrat. Die Wissenschaft ist ja auch hier mächtig fortgeschritten: die moderne Aesthetik, die sich mit Vorliebe auf die von Schlegel so verächtlich behandelte „Experimentalphysik der Seele“ gründet, wozu sich die neueste Psychologie immer mehr ausgewachsen, wird nur noch mit vielen feinen Einzelzügen und scharfsinnigen Ausführungen, nicht mehr mit den systematischen Grundlagen Schlegels übereinstimmen können. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass auch in ihr sich schon heute wieder ein gewisser Rückschlag gegen die allzu naturwissenschaftliche Behandlung geistiger Probleme geltend macht. Wie dem auch sei, rein historisch betrachtet sind August Wilhelms Berliner Vorlesungen ein grosser und bedeutsamer Schritt vorwärts: durch sie ist auf dem Gebiete der Aesthetik und Kunstgeschichte dem mit allgemeinen Kategorien und feststehenden schematischen Tabellen wirtschaftenden Rationalismus der Garaus gemacht und der auch heute noch prinzipiell gültigen, historisch verstehenden und die Einzel-

erscheinung liebevoll in ihrer Berechtigung charakterisierenden Methode, die ein Hauptverdienst der Romantik ist, der Sieg errungen worden. —

Im Frühling 1802 war Friedrich Schlegel mit Dorothea nach Paris gekommen, wo er sich bald mit allem Eifer auf orientalische Sprachen, am meisten auf Sanskrit warf. Daneben aber beschäftigten ihn die Kunstwerke der Stadt, die damals wirklich die Hauptstadt Europas war, wo Bilder und Statuen aus ganz Italien und Spanien durch Napoleon zusammengehäuft wurden, aufs eingehendste. So schrieb er am 16. September dem Bruder: „Der neuen Gegenstände sind zu viel und die Gemälde und Antiken allein haben mich eine Zeitlang ganz absorbiert.“ [39]) Im gleichen Briefe steht mitten unter Plänen und Fragen, persönlichen und sachlichen Mitteilungen ganz abrupt der Satz: „David ist ein greulicher Schmierer, der nichts wert ist;“ Friedrich macht, wie wir bald sehen werden, auch in der „Europa“ den damals hochberühmten Führer der französischen Klassicisten arg herunter. Diese neue Zeitschrift „Europa“ [40]), die eine Art Fortsetzung des „Athenäums“ sein sollte, bezeichnete in der Vorrede als ihren Zweck, „an allem Anteil zu nehmen, was die Ausbildung des menschlichen Geistes am nächsten angeht, und das Licht der Schönheit und Wahrheit so weit als möglich zu verbreiten“, und bat zugleich um Nachsicht für die Form des Vortrages („es ist nicht meine Absicht, Kunstwerke der Darstellung aufzustellen“). Sie war grösstenteils von Friedrich selbst geschrieben, Dorothea und August Wilhelm waren Mitarbeiter; doch auch dieser war ausser einem kurzen Aufsatz über das spanische Theater und dem Bruchstück seiner Berliner Vorlesungen (S. oben S. 106) sowie einigen Gedichten und Miscellen für nichts zu haben trotz aller flehentlichen Bitten in den Briefen des Bruders. Auch die übrigen Mitarbeiter, Caroline von Humbold, Ast, Achim von Arnim, der nach seinem „Hollin“ hier mit den „Erzäh-

[39]) Walzel S. 495. — [40]) Es erschienen 2 Bände zu je 2 Stücken 1803 bei Wilmans in Frankfurt a/M.

lungen von Schauspielen" zuerst vor das Publikum trat, wollten nicht viel heissen. Für Friedrichs Kunstansichten ist die „Europa" die wichtigste Quelle, dafür ebenso bedeutsam wie die Berliner Vorlesungen für Wilhelm und auch mit derselben Einschränkung zu benutzen. Friedrich war durch seine Misserfolge etwas mürbe gemacht, zahmer und wenigstens äusserlich versöhnlicher geworden; es herrscht jetzt dem Athenäum gegenüber ein gemilderter, ruhigerer Ton, wenn auch der einseitige Parteistandpunkt durchaus nicht aufgegeben erscheint. Persönliches wird möglichst vermieden. Der französischen Kunst, die ihm neu und immerhin der deutschen Zersplitterung gegenüber imponierend genug entgegentrat, steht er, wie der französischen Poesie, wenig sympathisch gegenüber. Schon in der die „Europa" eröffnenden „Reise nach Frankreich" schreibt er gelegentlich: „Seit Jahrhunderten strebt die Nation gerade in denen (Künsten und Wissenschaften) sich auszuzeichnen, zu denen sie verhältnismässig entweder gar kein Talent oder doch nur ein sehr geringes zu haben scheint, als Musik, Malerei, Poesie und dergl."[41]) — Die lobende Zusammenfassung deutscher Litteraturerscheinungen rückt zwar überall die Parteigenossen in den Vordergrund, führt aber neben den anderen Grössen der Zeit sogar den vielgeschmähten und lange prinzipiell totgeschwiegenen Schiller mit sauersüssem Lobe der „Jungfrau von Orleans", allerdings gönnerhaft genug, an.[42]) Warm und aufrichtig klingt dagegen noch immer das Lob Winckelmanns, als dessen Schüler im weiteren Sinne Friedrich sich immer noch fühlen durfte, wenn er seinen „Enthusiasmus für das Altertum und die Kunst die Grundlage des Besten und des Edelsten unter uns" nennt und von seiner Geschichte, „philosophischer als noch keine war", sagt, sie sei „unbewusste Poesie, er selber gewissermassen ein Vorgänger Goethes", in Friedrichs Munde noch immer das höchste Lob.[43]) Als ein Einlenken und Abschwächen ist auch die Stelle über die Propyläen zu betrachten: wie scharf war das Athenäum, wie deutlich Wilhelms Berliner Vorlesungen gegen die von diesen vertretenen Kunst-

[41]) Europa I. 1. S. 23 f. — [42]) Europa I. 1. S. 58 f. — [43]) Europa I. 1. S. 44.

anschauungen aufgetreten, während jetzt ihr Aufhören beklagt und ihnen formal wie inhaltlich Lob gespendet wird. Auch hierin sehen wir das Bestreben, nicht anzustossen und so dem neuen Unternehmen weitere Kreise und damit bessere Einnahmen zuzuführen, deren der Herausgeber damals gar dringend benötigte.

Der Aufsatz über „Die Pariser Kunstausstellung vom Jahre XI“[44]) ist zwar laut einer Vorerinnerung des Herausgebers nicht von ihm selbst, sondern von einem „kenntnisreichen Maler“, aber die Chiffre ***ch und die durchweg ablehnende Haltung gegen die zeitgenössische französische Malerei könnten Zweifel erregen, ob nicht doch Friedrich hinter der Maske stecke. Allerdings sind die meist kurzen Notizen über die einzelnen Werke auffallend sachlich gehalten, und Friedrich hätte es kaum über sich vermocht, so lange bei der Stange zu bleiben, ohne abzuschweifen. Jedenfalls entsprechen die darin vorgetragenen Ansichten den seinigen und lohnen deshalb ein kurzes Eingehen in diesem Zusammenhange. Einen Grundschaden der damaligen französischen Malerei trifft der Tadel des Theatralischen: nicht am Leben und an der Wirklichkeit bilde sich der Künstler, sondern an der Bühne, und zwar an der hyperkonventionellen des französischen Dramas! Auch der weitere Vorwurf, dass die Malerei allzusehr als Plastik behandelt werde, trifft ins Schwarze. Nachdem der Berichterstatter die Dii minorum gentium abgethan hat, kommt er zu den Grössen: François Gérard (1770—1837), dessen „blinden Belisar“ von 1795[45]) er für „das beste Werk der jetzigen französischen Maler“ erklärt, dessen auch heute noch in seiner reinen Grazie und Poesie trotz der etwas gezierten Einfachheit uns ergreifendem Bilde „Amor und Psyche“ (1798)[46]) er aber bei allem Lobe nicht völlig gerecht wird. Anne Louis Girodet (1767—1824) verwirft er dagegen als manieriert und affektiert und behandelt dann Jacques Louis David (1748—1825), seiner damaligen Stellung entsprechend, am ausführlichsten. Für das beste

[44]) Europa I. 1. 89—107. — [45]) Heute in der Leuchtenberger Galerie zu Petersburg. — [46]) Im Louvre. Kat.-Nr. 238.

seiner Werke hält er den „Schwur der Horatier“ (1784),[47]) dem wir heute diese Stellung kaum mehr einräumen werden, bezeichnet dann den „Belisar“ als unter dem Gérards stehend,[48]) „Paris und Helena“[49]) als statuarisch (die Figuren beweisen, „dass er weder erfinden noch komponieren kann“), um sich zuletzt ausführlichst mit dem grossen, 1800 vollendeten Bilde der „Sabinerinnen“[50]) auseinanderzusetzen, dessen Figuren entweder von Gips oder nach der Antike und Raffael kopiert, dessen Zeichnung vielfach schülerhaft, dessen Farbe schlecht sei bei manchen trefflichen Einzelheiten. Gerade weil David in Paris als der erste Maler der Welt, als Wiederhersteller der Malerei in Frankreich gelte (welch letzteres zuzugeben, wenn schon „Mengs zuerst der Kunst in Europa aufgeholfen“), wolle er ihn, so wie er ist, seinem Vaterlande bekannt machen. In dem Gesagten ist die Spitze gegen Goethe und die Propyläen nicht zu verkennen. Dort[51]) hatte Frau von Humboldt eine Schilderung der „Sabinerinnen“ gegeben, die, ohne ein abschliessendes Urteil zu fällen, durchaus freundlich gehalten war. Als Einleitung dazu[52]) diente eine kurze, ganz vortreffliche Charakteristik des Künstlers, gegründet „auf wiederholte Betrachtung“ seines bekannten Bildes vom „Schwure der Horatier.“ Wer ist ihr Verfasser? Friedrich Tieck schreibt sie Goethe selber zu,[53]) was jedenfalls unrichtig, da der Dichter das 1784 in Rom gemalte und schon im folgenden Jahr im Pariser Salon ausgestellte Bild nie gesehen haben kann. W. v.

[47]) Louvre, Kat.-Nr. 189. — [48]) Eine kleine Wiederholung im Louvre Nr. 192. David malte den am Thore um Almosen flehenden Greis, Gérard den mit dem sterbenden jungen Führer auf dem Arme dahinwandernden. — [49]) Louvre Nr. 194. — [50]) Louvre Nr. 188. — [51]) Propyläen III. 1. 119—122. — [52]) ib. 117—119. — [53]) „Die Beschreibung des Davidschen Bildes ist nicht von mir, sondern von Frau v. Humboldt, und die kleine Einleitung dazu von Goethe habe ich bewundert. Ich hielt es für unmöglich, dass ein Mensch, der nichts von ihm gesehen als den Schwur der Horatier, ihn so richtig beurteilen könnte; alles, was er gesagt hat, ist im strengsten Verstande wahr, und das neue Bild der beste Beweis davon. Solange Goethe schreibt, ist es ganz überflüssig, etwas über Kunst zu schreiben.“ An A. W. Schlegel, Paris 20 Julius 1800. Ungedr. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 28. Klette 83. 1.

Biedermann[54]) bezeichnet Meyer als Verfasser, und Weizsäcker[55]) fasst den ganzen Artikel als Aeusserung Wilh. v. Humboldts, was für die Beschreibung der „Sabinerinnen" jedenfalls unzutreffend ist; denn wir haben keinen Grund, die Angabe des damals in Paris lebenden Tieck zu bezweifeln. Meines Erachtens rührt die Charakteristik in der Hauptsache von Meyer her, der den „Schwur" jedenfalls in Rom gesehen, ist aber kaum ohne Goethes Mithilfe verfasst. Besonders scheinen mir die Schlusssätze, denen wir auch heute noch nur beistimmen können, in ihrer klaren, alles gerecht abwägenden Fassung deutlich das Gepräge Goethes zu tragen.[56]) — Der Aufsatz in der „Europa" endigt mit einem Aufruf an die deutschen Künstler, für die ein Aufenthalt in Paris so nötig sei wie in Italien, auch in der Malerei „gleichen Schritt mit ihren Philosophen, Musikern und Dichtern zu halten", und mit dem Hinweis auf zwei deutsche Künstler in Rom, Asmus Carstens (1754—98), den besten Komponisten seit Raffael (!), und Heinrich Wächter (1762—1852), während die Weimarer Preisgewinner Hofmann und Nahl[57]) von ihm weniger hochgestellt werden könnten.

In den „Pariser Neuigkeiten" des nächsten Heftes[58]) folgte noch ein Nachtrag, der hauptsächlich Guérins (1744—1833) erst später ausgestelltes grosses Bild „Phädra den Hippolyt vor Theseus anklagend"[59]) behandelt; auch dies sei bei zwar harmonischer, aber unwahrer Farbe allzu theatralisch. Den um seiner Leidenschaftlichkeit willen damals vielbewunderten

---

[54]) Goethes Werke. Hempel Ausg. XXIX. S. 279 Anm. — [55]) Meyers kl. Schriften zur bild. Kunst. Deutsche Litt. Denkm. 25 S. LXIII. — [56]) „Am glänzendsten wird Davids Verdienst erscheinen, wenn man bloss Stil und Ausführung an seinen Bildern betrachtet. Sie enthalten eine gelernte Kunst, aus den Meisterwerken der Alten und Neuern gezogen, die mit ausharrendem Fleiss erworben worden, unter der Pflege günstiger Umstände sich ausgebildet hat und mit Ernst geübt wird." — [57]) Die beiden Kölner Künstler hatten bei der von den Weimarer Kunstfreunden gestellten Aufgabe (Propyl. III. 2. 163 ff.) „Achill unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros" und „Achills Kampf mit den Flüssen" für die Behandlung des ersten Themas den Preis von 30 Dukaten zu gleichen Teilen erhalten. Ebenso schon im vorigen Jahre. — [58]) Europa I. 2. 140—145. — [59]) Louvre Nr. 395.

Phädrakopf[60]) tadelt er, da die Leidenschaft auf Kosten der Schönheit dargestellt sei; hinter David, der das Schöne fühle und die Antike trefflich nachahme, bliebe Guérin weit zurück.

Unzweifelhaft von Schlegel selbst und auch inhaltlich viel bedeutsamer sind die „Nachrichten von Gemälden in Paris", die sich unter verschiedenen Titeln in allen Stücken der Europa vorfinden.[61]) Wenn auch überall durch das vorliegende Material bedingt, bilden sie doch eine Art Gegenstück zu Wilhelms Berliner Vorlesungen und jedenfalls das Eingehendste, was Friedrich über bildende Kunst geschrieben hat. Sie zeigen die schon im Athenäum ersichtliche Abwendung von der antiken zur neueren Kunst vollzogen, und wir bemerken deutlich in ihren teilweise mystisch gefärbten Ausführungen ein Weiterschreiten Friedrichs auf dem schon dort betretenen Wege, der ihn wenige Jahre später in die Arme der katholischen Kirche führte. Friedrich bespricht zunächst das Lokal des Louvre und die stets wechselnde Aufstellung der Gemälde und geht dann auf diese selbst über mit dem Satze: „Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden"[62]) — ein Satz, der allerdings auch gegen seine Autorschaft beim vorhergehenden Artikel spricht. Von der französischen Schule und den ganz späten Italienern will er völlig absehen, aber auch in der Schule des Carracci findet er selten ein ihn ansprechendes Bild: „die kalte Grazie des Guido, das Rosen- und Milch-glänzende Fleisch des Dominichino" vermag ihn nicht zu bezaubern, ein Urteil, das besonders für seine Zeit seinem Geschmack alle Ehre macht, wenn es auch in bekannter Schroffheit gleich das Kind mit dem Bade ausschüttet. Man höre nur: „Ich habe über diese Maler kein Urteil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten lassen, dass damals schon die Malerei nicht mehr vorhanden war.

---

[60]) Die Gestalt der Phädra war ein Porträt der damals berühmten Tragödin Duchesnois in dieser Rolle. — [61]) Europa I. 1. S. 108—157; I. 2. S. 1—19; II. 1. S. 96—116; II. 2. S. 1—41 u. S. 109—117; das Folgende S. 117—145 behandelt Bilder in Brüssel, Düsseldorf und Köln. — Der Wiederabdruck in den S. W. VI 1—220 zeigt teilweise starke Umarbeitungen. [62]) Europa I. 1. 113.

Tizian, Correggio, Giulio Romano, Andrea del Sarto etc., das sind für mich die letzten Maler" — Sätze, die viel später Goethe-Meyers „Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst" (1817) herausgriff, und die ihm oft vorgerückt werden. Hauptkennzeichen des ihm allein gefallenden Stiles der alten Malerei sind: wenige einzelne, mit Fleiss vollendete Figuren; strenge, magere Formen in scharfen Umrissen, reinen Verhältnissen und Farbenmassen; schlichte, naive Gewänder; im Gesichte jene gutmütige kindliche Einfalt und Beschränktheit, die der ursprüngliche Charakter des Menschen ist — Forderungen, die fast wie ein Programm der Nazarener klingen und von diesen vielfach nur allzu genau erfüllt worden sind. Ausnahmen davon rechtfertigt nur „ein grosses Prinzip, wie beim Correggio oder Raffael." So wendet er sich zunächst zu dem ihm bis dahin unbekannten Fra Bartolommeo, dessen „hl. Marcus" von 1514, und „auferstandener Christus mit den vier Evangelisten" von 1516[63]) ihn durch ihren „wilden Enthusiasmus" mächtig ergreifen. Aber gleich fügt er bei: „Ich halte dies nicht für den wahren Charakter der Malerei, und die stille, süsse Schönheit des Johannes Bellin oder des Perugino geht mir über alles." So scheint ihm denn Bellinis „lehrender Christus"[64]) strenger und reiner, deshalb erhabener und göttlicher als der Bartolomeos. In ausführlichster Beschreibung verweilt er dann bei den immer aufs neue fesselnden allegorischen Bildern des Mantegna „Parnass" und „Vertreibung der Laster",[65]) welch letzteres er mit den Allegorien Dantes zusammenstellt. Im Vergleich zu des Meisters „berühmter Madonna della Vittoria" von 1495[66]) bezeichnet er sie als weit vorzüglicher an „Schönheit, Lieblichkeit und Vollendung" und vermutet deshalb eine spätere Entstehungszeit, „weniger von dem schönen Stil des Bellini entfernt." Sieht er durch diese Allegorien bewiesen, wie gut sich mit solchen, wenn sie Gutes und Böses im Kampfe schildern, „eine innig gefühlte Traurigkeit und Sentimentalität

[63]) Beide im Pal. Pitti, Florenz, Nr. 125 u. 159. — [64]) Das heute mit Nr. 61 bezifferte Bild der Dresdener Galerie trägt die unechte Bezeichnung „Johannis Bellini Opera"; es gilt neuerdings als Cima da Conegliano. — [65]) Gemalt nach 1492 für die Herzogin Isabella von Mantua; im Louvre Nr. 1375 u. 1376. — [66]) Louvre Nr. 1374.

verträgt", so andrerseits durch Bartolomeos Werke, wie leicht und natürlich Kirchenbilder, wenn noch „Wahrheit des Gefühls für diese vorhanden", dahin führen, „den Enthusiasmus zum Prinzip des Malers zu machen". Weiter geht er zu Tizian und bespricht zuerst jene uns durch den Brand von 1867 unwiederbringlich verlorene „Ermordung des Petrus Martyr", die vor und nach ihrem Pariser Exil eine Seitenkapelle von San Giovanni e Paolo in Venedig schmückte. Als eigentlichen Charakter des Malers bezeichnet er die „Tendenz zum Frappanten, zu dem, was Effekt macht", und wie früher Correggio von den Brüdern als „musikalischer Maler" charakterisiert wurde, so nennt jetzt Friedrich den Tizian vorzugsweise pittoresk, allerdings nur in der „niedern" Bedeutung, „wo das Malerische durch Neigung zum Frappanten schon nicht mehr weit vom Theatralischen ist." Weiter berührt er zwei Madonnen,[67]) darunter die herrliche „Vierge au lapin" von 1530, und eine, an den „schnellhändigen Paul Veronese" erinnernde „Kreuzabnahme", womit wohl die grossartige Grablegung des Louvre[68]) gemeint ist. „Christus in Emmaus"[69]) (1547) steht ihm „in der Mitte dieser beiden Manieren" (der theatralischen und der kindlich heiteren), und diesem ähnlich im „Streben nach auffallender Wahrheit, nur noch mehr auf den Effekt" sei die „Dornenkrönung" (von 1560).[70]) Als Tizianisch bespricht er auch Giorgiones sinnenfrohes „Konzert."[71]) Höher aber als alle diese Bilder stellt Schlegel einen Christuskopf in Profil,[72]) der, als Porträt ganz individuell behandelt, durch das glänzende Kolorit zu „einer farbigen Hieroglyphe" vollendet werde. — Viel tiefer als die dramatischen Bilder Andrea del Sartos (Kreuzabnahme und Geschichten des Joseph)[73]) steht ihm Palma Vecchios „Verkündigung an die Hirten",[74]) und in einer „Beschneidung" Giulio Romanos hebt er, wie in den noch heute im Louvre befindlichen Kartons desselben „die Neigung zur heidnischen Fülle und Pracht" und „die triumphierende Fülle des festlichsten und reichsten Lebens" (ähnlich wie bei Raffaels Tapeten) als Charakteristikum hervor. — Sehr breit

[67]) Louvre Nr. 1577 u. 1578. — [68]) Nr. 1584. — [69]) Louvre Nr. 1581. — [70]) Louvre Nr. 1583. — [71]) Louvre Nr. 1136. — [72]) Pal. Pitti, Florenz, Nr. 228. — [73]) Pal. Pitti, Florenz, Nr. 58, 87 u. 88. — [74]) Louvre Nr. 1399.

behandelt er dann seinen Liebling Correggio, „welchen zu verstehen ich mich schon lange bemüht habe", und dessen Gemälde man nur im Zusammenhange verstehen könne. Er fasst hier zunächst das „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia", die „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten",[75]) die „Verlobung der hl. Katharina"[76]) und die „Madonna di San Girolamo"[77]) zusammen und macht auf Aehnlichkeiten einzelner Figuren derselben unter einander und mit solchen der Dresdener Bilder aufmerksam, um dann wieder den Gedanken des „musikalischen" Malers breitzutreten. Aber er geht nun weiter: „Alle seine Bilder sind allegorisch", oder anders gefasst: „Allegorie ist die Tendenz, der Zweck, der Charakter seiner Manier", und zwar jene Allegorie, die „den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und Bösen" verdeutlichen will, wie es am auffallendsten seine „Nacht" in Dresden beweist, deren Grundgedanke das Eintreten des göttlichen Lichtes „in die finstere Nacht der verdorbenen Welt" sei. Er findet in den Dresdener Kirchenbildern den Text zu seiner Charakteristik des Correggio, zu der die Pariser Gemälde einen reichen Kommentar bilden. Für den umfassenden Geist des Künstlers zeuge dagegen seine „Antiope",[78]) die beweise, wie er gewohnt war, in das rechte, wahre Wesen der Dinge einzudringen: er fühlte, dass die antike Fabel „auf nackte Schönheit, nicht auf verstohlene Lüsternheit" ausgehe, und bildete sie demgemäss. — Unter einer andern Gattung von Malern, den „Heldenkünstlern" von „tiefer Strenge ihrer Art und Denkart", von „allumfassendem, welteroberndem Geiste", bilde Leonardo da Vinci den Anfang, der „am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit dem Correggio hat". Sein stets wiederholtes individuelles Lächeln, das wir auch bei seinen Schülern wiederfinden, hielt er „für wesentlich zur Kunst". Seine Manier erscheint Schlegel besonders auffallend in der heute vielfach nur noch als Schulbild geltenden „Vierge aux balances"[79]), deren Madonna ihn zugleich Leonardos Ideal des Göttlichen

---

[75]) Beide in der Galerie zu Parma; das zweite bekannter als „Madonna della Scodella". — [76]) Louvre Nr. 1117. — [77]) Galerie Parma, bekannt als „il giorno." — [78]) Louvre Nr. 1118. — [79]) Louvre Nr. 1590.

„in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit" in den Gesichtszügen erkennen lässt, und die Idee des Christkindes findet er in einer anderen kleinen Madonna „so tief und schön ausgesprochen" wie sonst nirgends, selbst nicht in Raffaels Sixtina. Mehr darüber könnte er nur in einem Gedichte sagen — ein Lieblingsgedanke der Romantiker, dem Wilhelms Gemäldesonette Gestalt verliehen haben —, und dies wäre „überall die beste und natürlichste Art, von Kunstwerken zu reden." Eine „Neigung zum Sentimentalen" zeige Leonardo in seiner Vorliebe für einen aus Meer und Bergen oder Felsen bestehenden, in weiter Ferne verschwimmenden landschaftlichen Hintergrund, z. B. in dem ihm sonst weniger sympathischen Bilde der „hl. Anna selbdritt",[80]) das wir heute als eine der kostbarsten Perlen des Louvre betrachten.

Die reichhaltige Porträtsammlung will er nach einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfassen. Die gewöhnlichste und niedrigste Gattung geht darauf aus, das Modell „mit täuschender Wahrheit und in malerischer Stellung und Anordnung frappant darzustellen", ihr Vertreter ist Tizian. (!) Die einzig richtige Methode dagegen, gar nicht auf reizenden oder imposanten Effekt, sondern „auf die treueste, tiefste Wahrheit und Objektivität" ausgehend, finden wir bei Holbein und Leonardo, während sich Raffael bei aller Verschiedenheit der Malweise wieder Tizian nähert. Raffael und Leonardo aber geben Beispiele einer ganz neuen Art des Porträts, der „symbolischen", die durch einen bedeutsamen, etwa landschaftlichen Hintergrund charakterisiert wird (z. B. Leonardos Mona Lisa und Raffaels Doppelporträt zweier Jünglinge).[81]) Dies symbolische Porträt tritt bereits aus seiner Gattung heraus und erscheint als Bruchstück eines historischen Gemäldes; mit der symbolischen Beziehung fällt die einzige Rechtfertigung für die Gattung des Porträts weg, nämlich die getreue Nachbildung einer bestimmten Individualität, und das Aufhören der ganzen Gattung erschiene Schlegel, falls nur das symbolische Porträt erhalten bliebe, eben nicht als grosser Schaden, eine Ansicht,

[80]) Louvre Nr. 1598. — [81]) Beide im Louvre Nr. 1601 u. 1508.

die mit der von August Wilhelm vertretenen (s. o. S. 101) wenig übereinstimmt.

Als die Tendenz und das Prinzip Raffaels, zu dem er nun übergeht, bezeichnet er die Universalität, welche auch „die Manier und den Stil anderer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden und zu einem neuen Ganzen zu kombinieren weiss." So findet er auf der ebenfalls nach Paris geschleppten „Madonna di Foligno"[82]) Johannes den Täufer und den hl. Franz den beiden gleichen Heiligen auf der Dresdener Madonna des hl. Franziskus von Correggio so ähnlich, dass „einzig nur die Frage sein" könne, welcher Maler den andern vor Augen gehabt; kein denkender Beschauer aber werde auch nur einen Augenblick zweifeln, dass Raffael von Correggio entlehnt habe, „so einleuchtend ist hier die Nachbildung, und so tief stehen diese Figuren unter denen des Originals". Da die beiden Bilder fast gleichzeitig, das Raffaels zwischen 1512 und 1514 in Rom, das Correggios 1514/15 in Parma, gemalt wurden, fällt diese ganze Entlehnungshypothese dahin. Ebenso flüchtig und oberflächlich urteilt Schlegel über die „Transfiguration" („der Verklärte und die ihn umgeben, gar zu gewöhnlich und unbedeutend"), während ihm die beiden Darstellungen des „hl. Michael mit dem Drachen"[83]) und die „Vierge au voile"[84]) besser zusagen. Ja, er meint von dieser, sie dürfte wohl Raffaels „ursprünglichen Charakter am reinsten, einfachsten und unvermischtesten aussprechen", und orakelt ebenfalls in Bezug auf dieses Bild: „Eine mehr dichterische als malerische Konstruktion der Farbe war diesem Künstler wohl überhaupt eigen." Eine wenig glückliche Parallele des Unterschiedes im Kolorite bei Raffael und Correggio mit dem Unterschiede bei Holbein und Dürer schliesst den mageren Abschnitt über Raffael hier ab; ich gehe sogleich zu dem ihm gewidmeten im nächsten Bande über, indem ich die hier folgenden Bemerkungen über altdeutsche Gemälde auf später verspare.

---

[82]) In der Pinakothek des Vatikans. — [83]) Im Louvre: der grosse Michael von 1518 (Kat.-Nr. 1504), von Lips als Titelkupfer der Europa gestochen; der kleine Michael von 1504 (Kat.-Nr. 1502). — [84]) Auch „Vierge au diadème" genannt; im Louvre Nr. 1497.

Das zweite Heft des ersten Europabandes eröffnet nämlich wiederum ein Abschnitt „Vom Raffael", veranlasst durch die Vereinigung der neu restaurierten Transfiguration mit anderen Werken des Meisters und seiner Zeitgenossen in einem Saale des Louvre. An einem frühen, noch ganz in Peruginos Manier gehaltenen Bilde „Verklärung Mariä"[85] findet er wieder seine Behauptung des starken Aneignungstalentes und der damit verbundenen Neigung zur Universalität Raffaels bestätigt. Kurz bespricht er die Predella zu diesem Bilde, sowie zur Grablegung von 1507[86], wobei ihm die süsse Innigkeit der „Carità" auf der letzteren doch einige wärmere Worte entlockt. An der „Transfiguration" tadelt er auch jetzt wieder bei aller sonstigen Anerkennung den Mangel an Würde und höchster Bedeutung der Handlung in der unteren, die theatralische Stellung der vom Lichte geblendeten Apostel in der oberen Gruppe; schon fehle ganz der schlichte Ernst, die stille Gründlichkeit der älteren Schule, „wie die tiefere Religiosität die Gegenstände ihrer Verehrung und Liebe sich auszudenken und äusserlich zu bilden strebt". Wir sehen Schlegel hier deutlich auf dem Wege, der ihn zurückführt zu der Kirche, in deren Sinne seiner Ansicht nach die alten Künstler, aber nicht mehr Raffael geschaffen haben. Voll wirkt dieser dagegen auf ihn ein in der reinen, gemütvollen Schönheit der „belle Jardinière"[87], die er „einen höheren, verklärten Tizian" nennen, und von der aus er eine Reihenfolge seiner Madonnen „von der möglichst irdischen Ansicht bis zur höchsten Göttlichkeit" aufstellen möchte, also etwa von der schönen Gärtnerin bis zur Sistina, von welcher er allerdings im letzten Stücke gesagt hatte, sie sei von „einer zu allgemeinen Göttlichkeit" und könnte wohl „auch eine Juno oder selbst eine Diana" vorstellen. Zusammenfassend wendet er sich zunächst gegen Mengs, der den Charakter des Raffael „in die Vortrefflichkeit der Zeichnung und des Ausdrucks" setze, ihm dagegen

[85]) Gemeint ist jedenfalls die für San Francesco in Perugia 1503 gemalte „Krönung Mariä", heute in der vatikanischen Pinakothek. — [86]) Beide Predellen heute in der vatikanischen Pinakothek.
[87]) Louvre Nr. 1496.

„Helldunkel und Farbengebung“ abspreche[88]), und damit gegen jene „eitlen Bemühungen“, mit unbefriedigenden Klassifikationen das trennen zu wollen, was ewig zusammengehöre. Das Wichtige sei, die individuelle Absicht jedes Werkes und seines Künstlers herauszufinden und danach den Wert des Werkes zu würdigen; so bilde sich der Beurteiler allmählich „allgemeine Prinzipien“, die „Anfänge, Quellen eines neuen Lebens und eines sicheren Strebens nach einem unvergänglichen Ziele“ seien. Einseitig und falsch sei auch die Ansicht, Raffaels Kunstcharakter liege in der idealischen Schönheit, da er doch in manchen Werken „eine bedeutende Allegorie oder auch den sinnlichen Liebreiz in ganz individuellen, „keineswegs idealischen Gestalten“ ausdrücke. Vielmehr — darauf kommt Friedrich immer wieder zurück — sei die Universalität das Wesentliche seines Charakters, wie er ja auch unter den Neueren am meisten sich der alten Schule anschliesse „und so gewissermassen den Uebergang aus der neueren Schule zu jener höheren bezeichnet“. Damit ist denn „gewissermassen“ das Gesetz der historischen Entwicklung, die wir gerade an dem herrlichen Urbinaten in so seltener Reinheit von den noch abhängigen Erstlingswerken bis zu den vollendeten, freien Meisterthaten der römischen Jahre verfolgen können, auf den Kopf gestellt, und es ist nur konsequent, wenn ihn Schlegel deshalb den lebenden Malern als besten Führer anpreist, weil er sie zur rechten Quelle zurückführe, „zu der alten Schule nämlich, welche wir der neueren unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen“. Auch hier wieder sehen wir den Verfasser deutlich auf seinem Canossawege wandern.

---

[88]) Mengs äussert sich nirgends so schroff. In dem Aufsatze über „die verschiedenen Schulen der Malerei“ heisst es sogar, „dass Raffael zum Kolorit und Geschmack zum Malen ebensoviel Genie hatte als jeder andere“. Schlegel fusst auf den Kapiteln des III. Teiles der „Betrachtungen über die Schönheit“, wo Raffael als der erste in der Zeichnung, Correggio als der erste im Helldunkel, Tizian als der erste im Kolorit gefeiert werden, während Raffael in der Komposition (im „Ausdruck“) allen weit voranstehe. (I. Ausg. Zürich 1765. S. 68—119; Werke II. 60—93.)

Zwei allgemeine Betrachtungen schliesst Schlegel hier an, die erste über den Unterschied der alten und neuen Schule in der italienischen Malerei. So gegensätzlich Venezianer und Florentiner auch sein mögen, „gegen die ältere Malerei macht alles dies doch nur eine Masse“. Von der neuen Schule (Raffael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michelangelo — die ältere repräsentieren Mantegna, Bellini, Perugino, Masaccio, Leonardo) ist das Verderben der Kunst ausgegangen[89]), die noch späteren Meister dürften in der Kunstgeschichte überhaupt keinen Platz einnehmen. Zum Schlusse giebt er eine mehr geistreiche als zutreffende Parallelisierung von Mantegna mit Dante, Perugino mit Petrarca, Tizian mit Tasso und Correggio mit Guarini.[90]) — In der zweiten Reflexion über die „Gegenstände der Malerei“ erwarten wir vergeblich eine Stellungnahme zu den widerstreitenden Ansichten seines Bruders und der Propyläen. Er hält sich mehr im Praktischen und ans Gegebene: die lebenden Maler sollten auf dem Wege Raffaels, Leonardos und Peruginos weiterschreiten und sich, wie oft jene grossen Meister, innerhalb der Sphäre der christlichen Sinnbilder noch enger auf einen bestimmten Kreis beschränken; so sei Raffael unerschöpflich gewesen in Madonnen, Dürer in Kreuzigungen (?), die Schule Leonardos in Herodiasdarstellungen. Bei der Behandlung antiker Stoffe dagegen wurde deren innerstes Wesen „mehr aus dem tiefen Gefühl des Richtigen als aus gelehrter Kenntnis“ selbst von den späteren Italienern (Giulio Romano, Correggio) so innig ergriffen, dass die modernen dagegen ganz zurücktreten mussten. Der älteren Schule aber war die antike Mythologie nur eine „Bildersprache für Allegorien, für Gedanken“, die nicht so ernst wie die christlichen genommen wurden (Beispiel dafür Peruginos kleines Aquarell „Streit der Tugend und der Wollust“).[91]) Dürer, „der Shakespeare oder Jakob Böhme der Malerei“,

[89]) Eine Schroffheit, die natürlich Goethes und Meyers ganzen Ingrimm erregen musste! — [90]) In den S. W. (VI. 75) erweitert und berichtigt: Giotto und Mantegna — Dante; Perugino — Petrarca; Tizian — Ariost; Correggio — Tasso; Dominichino — Guarini; Albano — Marino. — [91]) Im Louvre, Kat.-Nr. 1567.

stimmt mit dem Stile der älteren Italiener gar wohl zusammen, nicht aber mit dem der jüngeren.

Ein Nachtrag im ersten Hefte des zweiten Bandes[92]) gilt Lucian Bonapartes Privatsammlung und giebt ausführliche Schilderungen spanischer Bilder, besonders solcher Murillos, den er gleich Correggio unstreitig zu den ganz musikalischen Malern rechnet. Das Streben seiner Landsgenossen überhaupt scheine überall „auf das Sentimentale zu gehen, aber eine Schwermut, eine Traurigkeit von einer ernsten und grossen Art.“ Friedrich betont ferner das Nationale in der Kunst: wie wir hier überall in den Dargestellten nur Spanier sehen, so habe Raffael oder Leonardo nur Italiener, Dürer nur Deutsche gemalt. Dann bespricht er eine Reihe italienischer Bilder fast nach Art eines Kataloges, wobei weder neue Gesichtspunkte noch Ausführungen allgemeiner Art zutage treten. Um so wichtiger ist der Schluss dieses Abschnittes[93]), indem er hier seinen Lesern die allen seinen Ausführungen zu Grunde liegende Kunstansicht in einigen bestimmten Grundsätzen darlegen will, die ja nicht etwa „willkürlich ersonnene Theorie“ seien, sich „vielmehr fast ganz auf das Beispiel der ersten italienischen und deutschen Maler gründen“. Die Hauptgedanken sind folgende: Die Malerei ist eine göttliche Kunst, ihr Ursprung liegt in der Freiheit und Willkür; der Mensch könnte recht wohl ohne sie bestehen, aber eines der wirksamsten Mittel würde ihm dann fehlen, sich mit der Gottheit zu verbinden. Und nun stellt er drei Grundsätze fest: 1. Es giebt keine Gattungen der Malerei als die eine, ganz vollständige Gemälde, welche man historisch zu nennen pflegt, schicklicher symbolisch nennen würde. Die Landschaft hat blos Wert als ihr Hintergrund, das Stillleben als ihr Vordergrund, das Blumenstück als Verzierung darauf; das Porträt aber ist, wie schon früher ausgeführt wurde, nur Skizze, Fragment und Studium, nicht vollendetes Kunstwerk. Zweck aller Malerei ist das Bedeutende. — 2. Es ist ein Irrwahn, die Kunst selbst, ihr Leben und Wesen zerstörend, in gewisse Bestandteile, als Zeichnung,

[92]) Europa II. 1. 96—116. — [93]) ib. S. 107 ff.

Kolorit, Ausdruck u. s. w. zu zerlegen, eine Irrlehre, die am deutlichsten Mengs ausgesprochen hat.[94]) Muss aber getrennt werden, so „trennt, was sich allein trennen lässt", nämlich „Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung", zwischen denen bei allem menschlichen Thun eine Lücke bleibt. Anders gefasst: das Mechanische (Technik) und die Poesie, das sind die einzigen Bestandteile der Malerei; auch der Maler soll ja Dichter in Farben sein. Die Poesie der alten Meister war teils Religion (Perugino, Fra Bartolommeo u. a.), teils Philosophie (Leonardo), teils beides (Dürer). Der neuere Maler aber muss sich an die Poesie als die universellste aller Künste anschliessen, in welcher er heute beides vereinigt finden wird, Religion und Philosophie der alten Zeit. Der Maler studiere und erforsche die Natur, vor allem das Göttliche in ihr, den Geist, das Bedeutende, die Eigentümlichkeit, und dieses ist die eigentliche Sphäre der Malerei, während das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur die eigentliche Aufgabe der Plastik ist, welche Wollust und Tod, Kraft und Körperbildung zur reinsten Anschauung bringen kann. — 3. Die Malerei sei Malerei und nichts anderes, was, trotzdem es tautologisch klingt, fast nirgends beobachtet wird. Und wenn Schlegel selbst Gemälde von musikalischer Tendenz als bedeutend charakterisiert hat, so sollte damit nur die Absicht und das Grosse anerkannt werden; es bleibt aber ein, wenn auch grosser und genialer, Irrtum, der in Correggio seinen höchsten Vertreter hat. Ebensowenig wie Musik ist aber die Malerei Plastik, und dies ist der zweite Irrweg, wie ihn, nicht ohne dass schon Mengs den Anfang dazu gemacht hat, die neueren Franzosen gehen.[95]) Die Forderung der Poesie steht mit diesem dritten Grundsatz nicht im Widerspruch, da die Poesie erstens eine alle übrigen Künste verbindende Mittelkunst ist, zweitens aber darunter überhaupt nur die „im Gegensatz des Mechanismus" poetisch zu nennende Erfindung verstanden

[94]) In den „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei". 1765. — [95]) Hier berührt sich Friedrich nahe mit Goethe, der in der Einleitung zu den „Propyläen" (1798) über die den Verfall der Kunst kennzeichnende Vermischung ihrer Arten spricht.

wird. — Diese echt romantischen Sätze, die auf der Lehre von der neuen, Philosophie und Religion in sich einenden Poesie beruhen, sind schon stark mystisch gefärbt. Sie können als Friedrichs Programm seiner späteren Anschauungen über bildende Kunst gelten, und ändern sich auch in der Folge nur noch, sofern das mystische Element in Verbindung mit strengkatholischer Auffassung immer stärker wird und schliesslich alles überwuchert.

Auch den zweiten „Nachtrag alter Gemälde“[96]) beginnt Friedrich mit einigen allgemeinen Sätzen, indem er die Wichtigkeit der Anschauung, die „überall das erste sein“ soll, hervorhebt und beklagt, dass sie „besonders gegenwärtig“ nur fragmentarisch zu erlangen sei, da der Körper der italienischen Malerei zerrissen und zerstreut sei[97]); mit der altdeutschen Schule aber stehe es noch schlimmer. Dann bespricht er die im Louvre neu aufgestellten italienischen und spanischen Bilder, beginnend mit Andrea del Sartos herrlicher Carità von 1518[98]) in der gewohnten beschreibenden Weise; ich beschränke mich deshalb auf die Stellen, wo allgemeine Gesichtspunkte oder neue Anschauungen Schlegels hervortreten. Sebastiano del Piombos mit der „Nachhilfe“ Michelangelos geschaffenes „Martyrium der hl. Agatha“[99]) nennt er „ein klassisches Gemälde, wenn irgend eines den Namen verdient“ (er sieht auch in den beiden zuschauenden Soldaten etwas dem Chore der antiken Tragödie Entsprechendes!) und rechtfertigt die Stoffwahl mit dem Hinweis auf den vortrefflich gewählten Moment, da noch der Leib der Heiligen unberührt ist: wenn trotzdem der erste Eindruck des Werkes für die meisten abschreckend sei, so liege das „in der ernsten, erschütternden Wahrheit der Darstellung“. Das Bild sei „gewiss religiös, aber doch mehr im antiken Sinn, mehr stoisch und römisch als eigentlich christlich“. Die Berechtigung der Martyrien als Gegenstände der bildenden Kunst zu erweisen, wäre „dieses nie genug zu preisende

[96]) Europa II. 2. 1—41. — [97]) Wir denken dabei unwillkürlich an Goethes Wort von der Zerstörung des italienischen Kunstkörpers in der Einleitung der Propyläen. — [98]) Louvre, Kat.-Nr. 1514. — [99]) Palazzo Pitti, Florenz. Nr. 179.

Bild allein hinreichend", und indem er sich indirekt gegen Forster[100]), mehr noch gegen die Anschauungen Goethes und der Weimarer Kunstfreunde wendet, bezeichnet er wieder als die einzige an das Kunstwerk mit Recht zu erhebende Forderung „hohe, ja göttliche Bedeutung". Er führt aus, wie gerade dafür die Martyrien besonders geeignet seien, sofern sie nur das Ekelhafte vermieden, ja er bezeichnet sie ganz konsequent als „zu den günstigsten Gegenständen der Malerei gehörig", dagegen wenig brauchbar für die Poesie, während es sich mit den Wunderbegebenheiten der Legende gerade umgekehrt verhalte. Im Anschluss daran verweist er aufs neue die jetzigen, in der Wahl ihrer Gegenstände so haltlos herumschwankenden Maler auf das Vorbild der alten Italiener und Deutschen und auf die christlichen Stoffe, hier ganz speziell auf die im Pariser Kabinett in vorzüglichen Abdrucken befindlichen Kupferstiche Dürers. Er benutzt dabei den Anlass, um auf den Wert dieser Stiche (und Holzschnitte, denn er führt Beispiele von beiden an) überhaupt hinzuweisen, wenn auch Dürer durch sein Beispiel „unschuldigerweise" mit beigetragen habe zur Verbreitung „jenes Grundirrtums der Neueren", der praktischen und theoretischen Trennung von Zeichnung und Kolorit. „Während einer bald verschwundenen Stunde" nur war ihm vergönnt, in St. Cloud Raffaels „Madonna della Sedia" zu betrachten. Er stellt sie als in der Mitte stehend zwischen „belle Jardinière" und „Sistina" auf die Stufe der Madonnen „di Foligno", „del Candelabro" und dell' Impannata"; oder, wie er sich später ausdrückt: „das Bild scheint an der Grenze zu stehen zwischen zwei grossen Epochen in Raffaels Kunstgeschichte", eine für den damaligen Stand der Raffaelforschung gewiss anerkennenswerte Einreihung. Im „Farbengewebe" des Bildes sieht er einen neuen Beweis für die Verschiedenartigkeit des Meisters; sein Farbencharakter sei „bunt", das Wort „in edlerer Bedeutung" genommen. Auch hier, wie oft, der „einfache grosse Grundakkord Grün, Rot, Weiss",[101]) aber nicht „in breiten Massen, sondern in zarten

[100]) Man vergleiche z. B. Ansichten vom Niederrhein I. 490 f. —
[101]) „Auf welchem auch Dante den höheren, lichtvolleren und farbigeren Teil seines unendlichen Gedichtes ausdrücklich gründet." Man vergleiche

Kränzen und Blüten": ein neuer Beweis für Raffaels Meisterschaft im Kolorit. Im Anschluss daran bespricht er kürzer des Meisters „hl. Cäcilie",[102]), in der „die ganze Wundertiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst (der Musik) entfaltet sei", und erwähnt in den weiteren Abschnitten auch die in den Propyläen[103]) ausführlich beurteilte „Madonna dell' Impannata."[104]) Im Folgenden ist nur der Abschnitt über Tizians „Antiope"[105]) hervorzuheben, die Anlass zu einem Exkurs über die Behandlung mythologischer Stoffe durch die grossen Italiener giebt: diese hätten solche Gegenstände immer entweder zierlich allegorisch oder aber lüstern und üppig behandelt — Ausführungen, die sich inhaltlich mit früher besprochenen decken.

Der letzte „Nachtrag"[106]) behandelt nur niederländische und deutsche Werke. Schon in den früheren Abschnitten[107]) hatte er nach Paris gewanderte Bilder van Eycks, den er zur deutschen Malerei rechnen möchte, weil dadurch die Stufenfolge Eyck, Dürer, Holbein sehr deutlich und verständlich werde, Dürers und Memlings besprochen. Jetzt gilt nur der erste, kleinere Teil noch Pariser Gemälden, während im Folgenden solche in Brüssel, Düsseldorf und Köln beschrieben werden. Unter den aus München nach Paris überführten sind Altdorfers „Alexanderschlacht" von 1529,[108]) deren kleine Figuren Schlegel so wunderbar ausgeführt nennt, „dass ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte, die er als eine „kleine Ilias in Farben", erfüllt vom Geist des Rittertums, rühmt, und Feselens „Belagerung Roms" von 1529.[109]) Schlegel ruft hier nach einem „kunstliebenden und deutschgesinnten" Fürsten, der die „zerstreuten Denkmale deutschen Kunstgeistes in einer Sammlung altdeutscher Gemälde" vereinigen möchte: denn ungleich der Poesie gehe „die reinsinnliche Kunst aufs Einzelne und Nächste: das heisst, sie muss lokal sein und national."

auch Friedrichs Sonett „Farbensinnbild", das schon oben (Seite 77) erwähnt wurde. — [102]) Bologna, Pinakothek. — [103]) In Meyers Aufsatz über „die Gegenstände der bildenden Kunst" Propyl. I. 2 S. 53 (Seufferts Neudr. 25. S. 28). — [104]) Pal. Pitti, Florenz, Nr. 94. — [105]) Louvre Nr. 1587. — [106]) Europa II. 2. 104—145. — [107]) Europa I. 1. 152—157; II. 1. 36 ff. [108]) Alte Pinakothek Nr. 290. — [109]) Ebenda Nr. 294.

In dieser Beschränkung seien alle alten Künstler gross gewesen, und so sollten die Maler immer Dürers Worte beherzigen: „Ich will gar nicht antikisch malen oder italisch, sondern ich will deutsch malen.“ In Brüssel treten ihm die bis dahin ihm unbekannten älteren Niederländer imponierend entgegen, und er bemerkt gar wohl den schlechten Einfluss Italiens auf Meister schwächerer Begabung, während die dem „deutschen“ Stil getreu bleibenden durch diesen Einfluss nur freier werden. Er führt in einer längeren Abschweifung den Gedanken aus, dass auch der an Können und Wollen beschränktere Meister seinen Platz finde im Ganzen der Kunst, die er einem Gottesgarten vergleicht, wo alles zusammen blüht und gedeiht, und dass „nicht jeder ein Holbein, ein Raffael, ein Dürer sein“ müsse. In Brüssel sieht er auch Raffaels „Madonna del Baldacchino“,[110]) die Meyer in den Propyläen[111]) besprochen hatte, und lobt in ihr vor allem „die herrliche Einheit des Ganzen“, wie er denn überhaupt das Bild stark überschätzt. Die wenigen Seiten über Düsseldorf sind auffallend dürftig, und auch die längere Ausführung über den Raffael zugeschriebenen Johannes, der in der Athenäumszeit in Briefen und Versen enthusiastisch gefeiert worden war,[112]) ist sehr kühl gehalten: jetzt stört ihn die Aehnlichkeit mit Apollo, er sieht nun den Meister in diesem Bilde „ganz auf dem Abwege der antikischen Nachahmerei“, es ist ein „sehr kaltes Bild trotz der gelehrten Verkürzungen“. Hierbei tritt Schlegels Wandlung Raffael und der ganzen italienischen Kunst des Cinquecento gegenüber recht deutlich zutage; nur die frühen Werke dürfen jetzt noch etwas gelten, und wo er einen Einfluss der Antike oder gar Michelangelos wittert, da wird verdammt und unerbittlich streng geurteilt. Der „gottbegeisterte reine Jüngling Raffael“ wird so immer mehr zu dem körperlosen, schon bei Wackenroder vorbereiteten Zerrbilde, das dann die Nazarener aus ihm machten, wobei allerdings zu bedenken ist, dass während deren Aufenthalt in Rom und Italien fast alle späteren Tafelbilder des Meisters sich in Paris befanden: immerhin hätten auch die Stanzen allein genügen können, einen richtigeren Be-

[110]) Pal. Pitti, Florenz, Nr. 165. — [111]) Propyl. I. 1. 109 f. Seufferts Neudr. 25. S. 172. — [112]) Vergl. oben S. 55.

griff von ihm zu geben, wären nicht die Scheuklappen der Theorie und der litterarischen Beeinflussung (gerade auch durch Friedrich Schlegel) allzu dick gewesen. Die „Madonna Canigiani“[113]) dagegen sagt ihm durch „das Einfache, Grosse und Symbolische der ganzen pyramidalen Anordnung“ mächtig zu, und er erteilt auch ihr sein höchstes Lob: „Das Bild ist ganz, was es sein soll.“ Rubens, der damals in Düsseldorf noch durch die einst von Heinse[114]) mit höchster Begeisterung beschriebenen Hauptstücke des ihm jetzt in der Münchener Pinakothek gewidmeten Saales glänzend vertreten war, und Guido Reni[115]) stellt er als „die beiden Extreme des verirrten Talentes, des falschen Kunststrebens“ zusammen: „Rubens und Guido, manierierter Effekt und das leere kalte Ideal“, wobei er sich zu einer Rechtfertigung des Ausdrucks Ideal für ein falsches Kunstprinzip genötigt sieht: hier habe er ihn nicht im Winckelmannschen Sinne als „das höhere Symbolische, die Andeutung des Göttlichen“ gebraucht, sondern im Sinne „des bedeutungslosen, nur das Unedle vermeidenden Mittels“, das „unfruchtbar, leer und durchaus negativ“ ist. Die neueste französische Schule verbinde dann beides, das falsche Ideal und den manierierten Effekt. — In Köln bilden naturgemäss die in Kirchen und Privatsammlungen, insbesondere der Walrafschen, gesehenen altdeutschen Bilder den Mittelpunkt seiner Besprechungen, und er hebt drei davon eingehend hervor. 1) Das grosse Kölner Dombild, die Anbetung der Könige mit den Heiligen Gereon und Ursula auf den Flügeln[116]), dessen Meister Stephan Lochner erst viel später mit Namen bekannt wurde, und worin er eine Vereinigung der Vorzüge Dürers, Holbeins und van Eycks findet, „welche Vorzüge übrigens keineswegs so miteinander streiten als die Manieren der heterogensten italienischen Maler, die man wohl sonst nach den langen Kunstrezepten des Mengs in einem wahrhaft

---

[113]) Alte Pinakothek, München. Kat.-Nr. 1049. — [114]) Teutscher Merkur 1777. II. S. 117 ff., III. S. 60 ff. Werke ed. Laube VIII. 216—250. — [115]) Es handelt sich in erster Linie um die von August Wilhelm in den Athenäumssonetten besungene Himmelfahrt Marias; vgl. oben S. 55. [116]) Das um 1440 gemalte Bild befand sich damals in der Rathauslle und wurde erst 1810 im Dome aufgestellt.

klassischen und korrekten Gemälde vereinigen zu müssen glaubte.“ Die Unbekanntschaft des Meisters dieses Bildes, in welchem „die ganze Kunst beschlossen liegt“, beklagt er tief.[117]) — 2) Die heute im Kölner Museum befindlichen acht Bilder der Lievensberger Passion, die er ins 13. Jahrhundert (!) verlegt, indem er aus einer missverstandenen Stelle von Wolframs Parzival[118]) eine so alte Kölner Malerschule konstruiert, und die er „unter die schönsten Altertümer rechnet.“ — 3) Das lebensgrosse Bildnis Kaiser Maximilians mit landschaftlichem Hintergrunde[119]) aus der Walrafschen Sammlung, ein „Heldengemälde“, das er unter die höchste Gattung des Porträts, die symbolische, zählt und mit den Bildnissen Raffaels und Leonardos direkt zusammenstellt (!), ein klarer Beweis, wie sehr ihn vorgefasste Theorien blind machten für den künstlerischen Wert eines Werkes.

Zum Schlusse nun aller dieser Betrachtungen wirft er die Frage auf, ob es wahrscheinlich sei, dass in gegenwärtiger Zeit ein wahrer Maler erstehe, und antwortet mit Nein, da nicht nur das Technische vernachlässigt werde, sondern, was viel wichtiger, das innige „tiefe Gefühl“ fehle. Vor allem das religiöse Gefühl, oder was dieses allein allenfalls ersetzen kann, ernste Philosophie. Erweckt deshalb vor allem Religion und philosophische Mystik, oder lasst zum mindesten die jungen Künstler die Poesie, „die jenen selben Geist atmet“ studieren, d. h. die romantische im weitesten Sinne: Italiener, Spanier, Shakespeare, altdeutsche Gedichte und neuere Deutsche. Das ist der einzige Rückweg „in das alte romantische Land“ der Kunst und hinaus aus dem „prosaischen Nebel antikischer

[117]) Beim Wiederabdruck in den Ges. Schriften (1823) fügte er (Bd. VI. 203 f.) drei beschreibende Sonette hinzu, ohne jedoch zu sagen, dass diese auch in den Gedichten abgedruckten Stücke nicht von ihm, sondern von seiner Gattin Dorothea verfasst waren (vergl. Raich, Dor. v. Schlegel. I. 179 u. 265). — [118]) Schlegel citiert Myllers Ausgabe (Berlin 1784) Vers 4705. Es sind die Verse 1270,71 des III. Buches „von Kölne noch von Mastricht | kein schiltaere entwürfe in baz.“ In Lachmanns Ausgabe 5. Aufl. 1891. S. 83. — [119]) Heute in der Münchener alten Pinakothek Nr. 191 unter dem Namen des Bernhard Strigel (1461–1528) und im Katalog als Werkstattwiederholung bezeichnet.

Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes.“ Dann könnte wohl ein neues Talent entstehen, das wieder „Hieroglyphen“, göttliche wahrhafte Sinnbilder schüfe, wie jedes rechte Gemälde eines sein soll, sei es auf neuem, selbstgefundenem Wege, sei es durch Anschluss an die Tradition. Dies letztere würde das Sicherere sein, und das beste Vorbild liegt im Stile der altdeutschen Malerei; denn diese ist nicht nur im Technischen „genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, christlich katholischen Sinnbildern länger treu geblieben“, während jene oft zu den „bloss jüdischen Prachtgestalten des alten Testamentes“ und zum „Gebiet der griechischen Fabel“ abgeschweift ist.

In der „Europa“ erweist sich deutlich Friedrich Schlegels Bruch mit seiner eigenen Vergangenheit, soweit es sich um seine Anschauungen über bildende Kunst handelt. Seine mystischen Neigungen, die ihn ja auch zum Studium des Indischen begeisterten, und die immer stärkere Annäherung an den Katholizismus wirken nun auch auf seine Kunstanschauungen in bestimmender Weise ein. So vollzieht sich denn die Abkehr von den Idealen seiner Jugend, von der Antike insbesondere, und auch die Schöpfungen der neueren Kunst, voran die Meisterwerke der italienischen Renaissance, deren bisher ungeahnte Fülle ihm die Pariser Raubbeute erschloss, werden jetzt nicht mehr in erster Linie auf ihren künstlerischen Wert hin geprüft, sondern auf ihren religiösen, ja katholisch-orthodoxen Gehalt hin vorgenommen. So trübt sich denn sein sonst oft noch überraschend richtiges Urteil überall da ganz bedenklich, wo solche Erwägungen, die natürlich mit Wert und Bedeutung eines Kunstwerkes als solchen auch nicht das Mindeste zu thun haben, ins Spiel kommen, und diese Verirrung führt ihn zur Verkennung aller historischen Entwicklung und zur Bevorzugung des Unvollendeten vor dem Vollendeten, wie das in seines jetzigen Beurteilung Raffaels vielleicht am schlagendsten zutage tritt. Der Mangel an klarem Mass und an historischem Sinn, welche beide August Wilhelms Berliner Vorlesungen so zu ihrem Vorteil auszeichnen, macht sich hier besonders geltend, und darüber

kann manche im Einzelnen wohlgelungene und geistreiche Schilderung ebenso wenig hinwegtäuschen, als die mystische Färbung seiner allgemeinen Sätze deren innere Hohlheit und Unhaltbarkeit zu verdecken vermag. Wo er aufs praktische Gebiet kommt, wie in den drei von ihm als grundlegend aufgestellten Prinzipien (vgl. oben S. 124 f.), wird man ihm in der Hauptsache freudig beistimmen, und auch die Erweiterung seiner Kunstkenntnisse durch die Werke alter deutscher Malerei wäre ja nur von Vorteil, wenn er diese noch richtiger einzureihen vermöchte und nicht bereits über dem wirklich darin vorhandenen oder doch von ihm hineingelegten nationalen und religiösen Gehalte ihre künstlerische Wertung völlig vernachlässigte. In der starken Hervorhebung dieser beiden Faktoren finden wir eine Fortbildung Wackenroderscher Ideen, und deutlich weist sie auf die Wege hin, welche Romantik und Nazarenertum unter einander verbanden und diese beiden so bedeutenden Erscheinungen deutschen Geistes- und Kunstlebens immer weiter abführten von der klassischen Bahn Goethes.

V.

Friedrich Schlegels letzte fünfundzwanzig Jahre.

In den Gemäldenachrichten der „Europa“ sind im Keime schon alle die Anschauungen über Kunst enthalten, die Friedrich nun immer schroffer und einseitiger ausbildete und verfolgte. An Stelle des einstigen freien ästhetischen Standpunktes, der frohen Begeisterung für die Antike tritt ein einseitig christlicher und mystischer, und je älter er wird, um so schärfer ein beschränkt katholischer. Diese ganze spätere Entwicklung, worin der 1808 mit Dorothea in Köln vollzogene Uebertritt zur katholischen Kirche[1]) nur wie eine notwendige Stufe erscheint, ist für die deutsche Litteraturgeschichte nicht mehr von so grosser Bedeutung, und so dürfen wir denn auch sein Verhältnis zur bildenden Kunst, soweit er sich darüber noch in seinen Schriften äussert, im Folgenden summarischer behandeln, als bis zu diesem Punkte geschehen ist.

Wie ein Nachklang bereits vergangener Tage, ein Wiederhall aus früherer Jugendzeit, berühren die wenigen Seiten, die in seiner dreibändigen Sammlung „Lessings Geist aus seinen Schriften“[2]) 1804 über bildende Kunst handeln.

[1]) Es möge hier wenigstens auf einige Stimmen von Zeitgenossen über diesen Schritt hingewiesen werden, die sich nach seinem Tode, also bereits aus objektiver Ferne, vernehmen liessen. Bernhard v. Baskow (1796–1868) beurteilt ihn (in seinem Brief an Tieck vom 28. Febr. 1835 s. Holtei, Briefe an Tieck I. 48 f.) verständnisvoll und mild und Friedrichs Katholizismus als einen echt christlichen; herb lautet dagegen das Urteil von Joh. Dietrich Gries (1775—1842) über Schlegel in seinen letzten Wiener Jahren (Brief an Tieck vom 29. Mai 1829; a. a. O. I. 261), und ähnlich spricht Joseph Freiherr v. Hormayr in seinen Briefen an Tieck vom 20. Nov. 1826 und vom 15. Okt. 1830 (ib. II. 7 u. 14): er sei nicht de bonne foi, von mühsamer Hypokrisie, die noch dazu schlecht bezahlt werde. — [2]) „oder dessen Gedanken und Meinungen zusammengestellt und erläutert von Friedrich Schlegel.“ Leipzig 1804, II. Auflage 1810. Ich benutze diese letztere „unveränderte“.

Die „Vorerinnerung“ zu den antiquarischen Versuchen[3]) bringt schöne, warmempfundene Worte über den Laokoon und eine ganz vortreffliche Schilderung der Gruppe, die auch stilistisch zum Klarsten und Reifsten gehört, was Friedrich je geschrieben. Nach unbedeutenden Ausführungen über die Wahl dieses Gegenstandes als eines plastischen oder poetischen Vorwurfs zeichnet er in kurzen Strichen den Entwicklungsgang der antiken Skulptur und reiht den Laokoon ein als das vortrefflichste, „eben so poetisch gedachte, als plastisch vollkommen ausgeführte“ Werk der Tendenz „auch da, wo das Leben von Schmerz ergriffen und mit Leiden ringend dargestellt erscheint, gleichwohl die höchste Anmut zu erreichen“. — In der Nachschrift[4]) zu den Auszügen aus „Laokoon“ und den „Antiquarischen Briefen“ fragt er: warum sind Lessings Gedanken und Forschungen über die Kunst so mangelhaft geblieben? und antwortet: wegen der grossen Verbildung der damals herrschenden Denkart und wegen seines Mangels an hinlänglicher Anschauung. Diesen Mangel suchte er zu ersetzen, indem er von Winckelmann und Harris[5]) ausging, aber es fehlte damals an einem „Anschauer der Malerei, wie es Winckelmann für die Antike war“, und so leitete ihn die Voraussetzung der Identität von Malerei und Plastik wenigstens für die erstere auf einen Irrweg. Indem nun Schlegel Plastik und Musik, worin „der Gegensatz des Seienden und Werdenden am schneidendsten und strengsten gefunden wird“, vergleicht, gelangt er durch eine Reihe antithetisch zugespitzter Sätze zum Ergebnis, diese habe „die Gottheit oder die Verhältnisse der Harmonie“, jene „die Natur oder die bildende Kraft des Lebendigen“ darzustellen, während zwischen Malerei und Poesie kein Gegensatz, sondern „nur ein Unterschied des Mehr und Minder“ bestehe, woraus „keineswegs eine totale Verschiedenheit der Prinzipien gefolgert werden kann“. Lessing hat aber nicht nur die vielseitige Kunst der Malerei aus Missverständnis allzusehr beschränkt, sondern auch Grenzen der

[3]) I. 152–158. — [4]) I. 331–343. — [5]) Discourse on Music, Painting and Poetry, London 1744 (Deutsch Danzig 1756 und Halle 1780), dessen Ansichten besonders dem XVI. Abschnitte des „Laokoon“ zu Grunde liegen.

Poesie festgesteckt, da diese doch ihrem Wesen nach grenzenlos, „schlechthin universell", „der allgemeine Geist, die gemeinschaftliche Weltseele aller Künste" ist. Also auch hier die immer wieder verkündete romantische Haupt- und Grundlehre von der Zentralstellung der Poesie, diesmal in knappster Fassung vorgetragen. Lessings Beschränkung der Malerei, die an Universalität der Poesie am nächsten steht, in die engen Grenzen der Plastik sei ganz verfehlt, da ihre Ausdrucksmittel viel reicher seien. Trotz aller Ausstellungen versucht Schlegel am Schlusse, Lessing gerecht zu werden: er bilde mit Winckelmann und anderen den Uebergang von der früheren „ganz verkehrten Kritik zu der besseren wahren", er habe mitgewirkt, „die ersten und allgemeinsten Bedingungen der Kunstanschauung wieder zu entdecken." Diese nochmalige Berührung mit dem männlich freisten Geiste unserer klassischen Epoche hat in dem eben an der Wende seiner eigenen Wirksamkeit stehenden Romantiker nochmals starke und reine Töne angeschlagen; was noch folgt, bedeutet nur ein langsames Herabsteigen von der stolzen Höhe, die er im „Athenäum" und noch in der „Europa" dicht neben seinem Bruder behauptet hatte.

In Köln, wohin er sich mit Dorothea von Paris aus gewandt hatte, schrieb er seine „Grundzüge der gotischen Baukunst", die als „Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich im Jahre 1804 bis 1805" in seinem Poetischen Taschenbuche auf das Jahr 1806[6]) gedruckt wurden. Zur Baukunst, die ihm von ihrer technischen Seite gänzlich fremd geblieben, hatte er auch ästhetisch kein rechtes Verhältnis. Wie sehr er dies selber empfand, beweist eine Stelle aus dem Briefe an Wilhelm vom 15. Jan. 1803 aus Paris: „So wär' es mir unendlich willkommen, wenn du mir von Genelli[7]) irgend

---

[6]) S. 257—390. Mit dem erstgenannten Haupttitel in den S. W. VI 221—300 stark erweitert: ich gebe den Hauptinhalt nach dieser Fassung. — [7]) Von dem Architekten H. Chr. Genelli (1763—1823), dem Oheim Bonaventuras, waren 1801 in Braunschweig erschienen: Exegetische Briefe über des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst an August Rode.

etwas von seinen eigenen Ideen über Architektur verschaffen könntest.[8]) es sei nun theoretisch oder historisch; ich halte diese Kunst für die unverstandenste und erhabenste von allen und weiss mir selbst darin nicht zu helfen, da ich nichts gesehen habe" u. s. w.[9]) So sind denn auch diese „Grundzüge der Gotik", soweit sie diesem Titel entsprechen, wenig klar ausgefallen, aber diese spätere Ueberschrift ist überhaupt schlecht gewählt; es sind einfach Reiseschilderungen, in denen allerdings sehr oft von Baukunst die Rede ist und auch gelegentlich allgemeinere Sätze aufgestellt werden. So bricht er, als er eine gotische Turmpyramide in Cambray sieht, in den Ausruf aus: „Sonderbare Art zu bauen!" was seltsam kontrastiert mit der gleich darauf folgenden Versicherung, dass er immer eine besondere Vorliebe für die Gotik gehabt habe, deren vorherrschendes Stilelement die kühne Phantasie sei. Er fasst übrigens die Grenzen der Gotik ungeheuer weit, so dass sie den ganzen romanischen Kirchenbau mit einschliessen und überhaupt alles zwischen dem byzantinischen Stil und der Renaissance umfassen; dabei ist ihm die Gotik noch mit einem Hinweis auf Fiorillo die „altdeutsche Baukunst", und er weiss noch nichts von ihrem nordfranzösischen Ursprung. Die Abweichungen der italienischen Gotik, die er erst 1819 auf seiner italienischen Reise kennen lernte und in einer nachträglich den Werken zugefügten Stelle bespricht, erscheinen ihm nur durch das Material des Marmors bedingt, und sehr bedeutsame Sätze, wie den, dass die Symmetrie in der Gotik, die von der in der Antike massgebenden so völlig verschieden sei, „ihr eigenes Prinzip und Gesetz der baukünstlerischen Phantasie" habe, wirft er nur nebenbei hin, ohne jede nähere Ausführung. Den räumlichen wie sachlichen Mittelpunkt bilden die Seiten über Köln, wo ihn der Dom trotz des fast ruinenhaften Zustandes begeistert und er auch die älteren Kirchen heranzieht; hier sagt er einmal etwas genauer: „Das Wesen der gotischen Baukunst besteht in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und äusseren

[8]) Für die „Europa" nämlich, für welche Genelli jedoch nichts schickte. — [9]) Walzel S. 504.

blumenreichen Verzierungen." Ihre Bedeutung ist die höchste; denn sie kann „das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen." Er unterscheidet zwei Epochen, eine ältere „grăcisierende", noch ähnlich der „christlich byzantinischen", und eine jüngere, vollendete „deutsche". Mit unserer Bezeichnung gotisch deckt sich nur diese zweite; denn zur ersten rechnet er einen so entschieden romanischen Bau, wie die noch im 12. Jahrhundert vollendete Apostelkirche in Köln und das allerdings schon dem Uebergangsstile angehörige St. Gereon ebenda (vollendet 1227). In einem späteren Zusatze unterscheidet er die zwei Epochen noch dadurch, dass in der älteren die siderische Gestaltung („gleichsam ein Nachbild von der ewigen Struktur des Himmels im Kleinen") und geometrische Schönheit, in der späteren das Blumenhafte und Gewächsähnliche die wesentliche Grundform und eigentümliche Schönheit bilde, wobei er Ursprung und Grund dieser zweiten „im tiefen deutschen Naturgefühl und in der Phantasie" findet. Von Gemälden bespricht er in Düsseldorf die Rubens („ein ausserordentlich merkwürdiger Künstler", der „fast alle Fehler, die zu seiner Zeit und kurz vor ihm in den verschiedenen italienischen Schulen stattfanden", in sich vereinigte) ganz im Sinne August Wilhelms und Forsters, in Basel die Holbein, den er hier hauptsächlich in seiner Vielseitigkeit bewundert, und, nach Paris zurückgekehrt, noch einen letzten Nachtrag inzwischen neu ausgestellter italienischer Bilder. Das dortige, nur auf bequemen und flüchtigen Genuss gestellte Tagesleben aber entlockt ihm den Wunsch, dass doch die Kunst wieder an die Stelle der Mode treten möchte, und in richtiger Würdigung der centralen Stellung der Architektur zeigt er, wie eine solche Umgestaltung nur von ihrer Erneuerung ausgehen könnte.

Die gleiche Auffassung der Gotik vertritt er auch in seinen 1812 gehaltenen, 1815 gedruckten Wiener „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Litteratur"[10], wo er (Vorlesung VIII) die deutsche Ritterdoesie mit der deutschen Baukunst, der Gotik, vergleicht;

[10]) Für den Abdruck in den S. W. Bd. I und II ebenfalls gründlich umgearbeitet.

der Geist des Mittelalters überhaupt und besonders des deutschen spreche sich nirgends so rein aus als in diesen Baudenkmälern. Auch sonst greift er in diesen Vorträgen gelegentlich auf das benachbarte Gebiet der Kunstgeschichte hinüber und führt etwa (Vorlesung IX) aus, wie im 15. und 16. Jahrhundert die Malerei sich in Italien ungleich glänzender entwickelt habe als die Poesie, da man gewiss keinen der Dichter mit Raffael vergleichen könne: die bildende Kunst habe eben nicht die Antike eigentlich nachgeahmt, wie die Poesie es zu ihrem Schaden gethan. Und wie hier, so sehen wir bei gelegentlichen Aussprüchen über Winckelmann recht deutlich, wie weit der katholische Friedrich abgekommen war von den Idealen seiner Jugend. Denn bei allem Lobe, das er ihm auch jetzt noch nicht vorenthalten kann, betont er doch stark, wie durch seinen Einfluss, wenn auch ohne seine Schuld, in der damaligen deutschen Litteratur und Denkweise eine ausschliesslich künstlerische und ästhetische Anschauungsart herrschend geworden sei statt einer allgemein philosophischen (lies: katholisch-mystischen).

In Wien hatte Friedrich überhaupt festen Fuss gefasst und mehr Boden gewonnen als irgendwo zuvor. Das beweist schon seine neue 1812 und 1813 erscheinende Zeitschrift, das „Deutsche Museum", das, eine grosse Anzahl Mitarbeiter unter seiner Führung vereinigend, inhaltreicher und vielseitiger erscheint als irgend eine der früheren derartigen Unternehmungen. Allerdings tritt darin die bildende Kunst gegen die Litteratur zurück, und wenn auch Maler Müller regelmässige Kunstberichte aus Rom beisteuert, Rumohr in mehreren Aufsätzen mittelalterliche Baukunst und den Ursprung der Gotik bespricht, und Amalie von Helvig, geb. Imhof, sich in ausführlichen Beschreibungen altdeutscher Gemälde als treue Schülerin des Herausgebers erweist, so ist doch dieser selbst als Kunstschriftsteller nicht stark vertreten. Er giebt der „Nachricht von der Breslauer Gemäldesammlung" eine kurze Vorerinnerung[11]) mit, worin er auf Wert und Nutzen solcher Beiträge „zur Spezial-Kunstgeschichte unserer

[11]) Deutsches Museum II. 39—41.

Nation“ hinweist. Er bringt in seinen „Aussichten für die Künste in dem österreichischen Kaiserstaat“ [12]) die drei bei der kaiserlichen Geburtstagsfeier der Akademie der vereinigten bildenden Künste gehaltenen Reden Metternichs, des ständigen Sekretärs der Akademie Ellenauers und ihres Präsidenten des Hofrats Joseph v. Sonnenfels zu wörtlichem Abdruck und fügt Betrachtungen hinzu über den Nutzen der geplanten Ausstellung für Publikum und Künstler, über die Stellung der Kunst in unserer Zeit („die Kunst soll das Leben durchdringen“) und über ihren Zusammenhang mit Gewerbe und Handwerk, um dann in seine bekannten Lieblingsgedanken einzulenken: die Kunst sollte sich nie ganz von ihrem Ursprung entfernen, und deshalb dürfen ihre Beziehungen zur Religion nicht aufhören, wenn sie nicht herunterkommen soll. Er begrüsst die geplante Professur für Theorie und Geschichte der Kunst; denn „die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte“, bezeichnet wieder als die für künstlerische Behandlung geeignetsten Stoffe die religiösen, wozu er nun auch die patriotischen fügt, und betont zum Schlusse, das Schöne müsse sich einerseits an das Nützliche (in Gewerbe und Handwerk), andererseits an das Heilige, gemäss der ursprünglichen Bestimmung der Kunst, anschliessen, und die Kunst, wenn sie praktisch wirken wolle, in lebendigem Zusammenhange mit allen Anlagen und Zwecken des Menschen stehen. — In der Vorrede zum dritten Bande (dem II. Jahrgang) zählt er auf, was das „Museum“ bisher über künstlerische Fragen gebracht, und betont, dass es in seinen Plan gehöre, die unbekannten Regionen in der älteren Geschichte der vaterländischen Kunst mehr zu erhellen. Einen Beitrag zu dieser Aufgabe giebt sein Aufsatz über „Schloss Karlstein bei Prag“ [13]), das er auf einer Reise 1808 besucht hatte. Diese um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbaute „persönlichste Schöpfung Kaiser Karls IV.“ [14]) mit ihren leider vielfach zerstörten grossen Gemäldecyklen eines Tho-

[12]) Deutsches Museum I. 248—287. — [13]) Deutsches Museum II. 357—365, und S. W. VI. 303—310. — [14]) So nennt den Bau Berthold Riehl in seinem schönen Aufsatz darüber: Beilage zur Allg. Ztg. 1896 Nr. 24.

mas von Modena. Theoderich von Prag, Nikolaus Wurmser von Straubing hat ihn vor allem durch die Stoffe dieser Malereien angezogen, und beredt weiss er die ausdrucksvolle Schönheit der Heiligenbilder auf Goldgrund, die dem Prager Theoderich zugeschrieben werden, zu schildern. Das Schloss selber vergleicht er als Denkmal alter böhmischer Kunst mit dem Campo santo zu Pisa, und wie dieser eben damals (1810) in einem Werke publiziert worden war, so wünschte er eine Vereinigung der Kunstfreunde und Patrioten Böhmens, um den Karlstein, wie er es verdiene, „zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerkes zu machen". Erst 1896 sollte dieser Wunsch durch eine Publikation Prof. Neuwirths[15]) erfüllt werden.

In direkte Verbindung mit der in Rom aufblühenden neudeutschen religiösen Malerei der Nazarener kam Friedrich durch seine beiden Stiefsöhne Johannes und Philipp Veit, die Schüler Overbecks, deren zweiter als der begabtere besonders eifrig die Lehren des Stiefvaters in Praxis umzusetzen sich bemühte. In kurzen Nachschriften zu den Briefen der Mutter an Philipp bemerkt Friedrich Schlegel öfter, dass er gerne ihm über Kunst, insbesondere über christliche Landschaftsmalerei schreiben würde, z. B. am 30. Nov. 1816 aus Frankfurt: „Sage mir, Philipp, wie ist es denn mit meinen Gedanken, dass du die Landschaft ordentlich bei Koch lernen möchtest? Wenn du Neigung dazu hast, so habe ich vielerlei über Landschafts- und Naturmalerei zu schreiben — Kunstgedanken, von denen ich hoffe, dass es keine Dunstgedanken sind. In keinem Falle, glaube ich, muss der Sieg des christlichen Malers über den heidnischen Kunstsinn so triumphierend sein als in der Landschafts- und Naturmalerei." [16]) Später, als Philipp immer wieder schwankte, ob er nicht seine Kunst lieber an den Nagel hängen und Geistlicher werden solle, aus dem Klosterbruder von San Isidoro zu einem wirklichen sich wandelnd, schreibt er ihm: „Ich

[15]) Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. I. Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen von Jos. Neuwirth. Prag 1896. — [16]) Raich, Dorothea v. Schlegel. Mainz 1881. II. 394.

begreife nicht recht, warum du den Beruf als Künstler mit dem geistlichen Stande unvereinbar findest. ... An und für sich ist beides gewiss nicht im Streit; in der ältesten Kirche, wie noch jetzt in der griechischen, waren es ausschliessend die Geistlichen, welche die Heiligenbilder verfertigten; in der italienischen Zeit denke doch nur an Fra Bartolommeo und den Fra Angelico. — Auf deinem Malerberufe schien uns allen bis jetzt ein Segen zu ruhen und die Gnade eines frommen Sinns. Die Kunst überhaupt ist zur Verherrlichung Gottes und seiner Kirche bestimmt; entzieht sich ihr der fromme Sinn und bleibt sie weltlichen Händen überlassen, so entsteht daraus die jetzige Verkehrtheit und Verwirrung, und der Tempel des Herrn entbehrt eine seiner schönsten Zierden. Wie viel besser stände es um die Kunst und welch ein Gewinn wäre es auch für die Kirche und für das Bedürfnis so vieler gottliebender Seelen, wenn die Malerkunst nicht in weltliche Hände geraten, sondern recht viel und fortdauernd in dem heiligen Sinne eines Angelico oder anderer frommer Maler behandelt worden wäre." Und im gleichen Briefe sagt er später: „Meine Gedanken von der Landschaftsmalerei, oder wie der Maler die Natur christlich auffassen und darstellen und dadurch die Geheimnisse der Religion noch von einer ganz neuen Seite, so weit es im Sichtbaren möglich ist, verherrlichen kann, muss ich mir vorbehalten, dir ein andersmal auseinanderzusetzen ...." [17]), ein Plan, zu dessen Ausführung es jedoch (wir dürfen unbedenklich sagen: glücklicherweise) nie gekommen ist.

Inzwischen hatte Friedrich im Ministerium Metternichs und seit Herbst 1815 als Legationssekretär am Bundestage zu Frankfurt kurze Zeit auch politisch eine mehr oder minder glückliche Rolle gespielt; seit dem Herbste 1818 lebte er wieder in Wien. Noch einmal hätte er hochbedeutsame Kunsteindrücke empfangen können, als er 1819 in der Begleitung Metternichs die grosse italienische Reise des Kaisers Franz I. mitmachte, die ihn bis Neapel führte. In Rom sah er seine Gattin Dorothea wieder, die zur Herstellung

[17]) ib. II. S. 449—451.

ihrer Gesundheit dort bei ihren Söhnen, den beiden Malern Veit, lebte. Aber Schlegel war zu alt, und wenn auch gewiss manches schöne Werk ihn tief ergriffen und mancher bleibende Eindruck ihn nach Hause begleitet hat, zu einer tiefergehenden Wirkung der italienischen Kunst auf dem Boden Italiens selber ist es nicht mehr gekommen. Dafür bildet der Brief an August Wilhelm vom 21. August 1819 den besten Beweis.[18]) Gleich Lessing und Herder vor ihm ist er zu spät über die Alpen gelangt. Am meisten haben ihn Rom und Neapel gepackt, auch Venedig, während es Florenz zu keiner rechten Wirkung brachte. Gerne wäre er in Rom geblieben, wo sich an der damals geplanten österreichischen Kunstakademie eine geeignete Stellung zu bieten schien, aber sie wurde durch einen Italiener besetzt. Schlegel war der Abschied von der ewigen Stadt, wo er seine „gute Frau" zurückliess, „ganz unsäglich schmerzlich". Gedruckt wurde nur der Bericht „Ueber die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819 und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom"[19]). Also eine Aeusserung über jene aufblühende „neudeutsche religiös-patriotische Kunst", die Meyer unter Goethes Mitwirkung 1817 in „Kunst und Altertum" (I. 2) angegriffen hatte, in der Friedrich mit Recht und Stolz die Frucht seiner Lehren erblicken konnte. Auch in seinen Briefen kam er schon, bevor er selber nach Italien gieng, gern auf die jungen Leute zu sprechen, unter denen seine Stiefsöhne einen geachteten Rang behaupteten, insbesondere seit Philipp 1818 die Fresken zu Dante im Palazzo Massimi übernommen hatte.

Der Aufsatz über die römische Kunstausstellung von 1819 rechtfertigt schon als letzte grössere Arbeit Friedrichs auf diesem Gebiete (denn der über Ludwig Schnorrs hl. Cäcilie von 1823 ist unbedeutend und spricht mehr von der Heiligen und ihrer Legende als von dem allerdings ausführlichst beschriebenen Bilde) eine eingehendere Analyse; er ist aber

[18]) Walzel S. 624 ff. — [19]) Wiener Jahrbücher der Litteratur. Bd. VII. 1819. Anzeigeblatt für Wissenschaft und Kunst. VII. 1—16. In den S. W. X. 204—238 mit unbedeutenden Zusätzen und Aenderungen. Ueber die hier (1825) beigefügte Nachschrift (S. 238–244) siehe oben im Text.

auch inhaltlich als letzte Zusammenfassung seiner Ansichten über bildende Kunst interessant genug. Sein Zweck ist, den der neuen Kunstschule gemachten Vorwurf, dass sie in altdeutsche Manier verfallen und im Ganzen auf falschem Wege sei, zu prüfen und zurückzuweisen. Goethe und die Weimarer Kunstfreunde werden dabei nicht genannt; dass aber der Aufsatz sich gegen sie und besonders gegen den oben genannten, durchaus massvollen Angriff Meyers richtete, musste jedem, der diese Fragen überhaupt verfolgte, ohne Weiteres klar sein.[20]) Um von vorneherein auch über den vieldeutigen Begriff Manier Klarheit zu schaffen, giebt Schlegel in Kürze die Grundsätze, auf die es ihm ankommt. Alle Kunst kann nur durch den Anschluss an Ueberliefertes fortschreiten, und auch wo sie ganz neue Bahnen sich eröffnen will, thut sie es nie „ohne Beziehung auf irgend ein Vergangenes, lebendige Benutzung eines früher Geleisteten". Die neuere Malerei hatte im 15. und 16. Jahrhundert mit den grossen Italienern „den Gipfel der Vollkommenheit erstiegen"; Mengs, der sie im 18. wiederherstellen wollte, machte aber den Fehler, eklektisch die Vorzüge aller jener Grossen vereinigen zu wollen, und so wurden denn seine Werke frostig; ebenso falsch aber war die Vereinigung Raffaels, der Antike und der Natur, die von anderer (französischer) Seite angepriesen wurde, wobei eine unheilvolle Verwirrung die Grenzen der Skulptur und Malerei völlig verwischte und die Malerei, beeinflusst von Winckelmanns Begeisterung für die Antike, vom Ziele ihrer Kunst abgelenkt wurde. Neben der französischen Schule, die in diesen letzten Fehler ganz besonders verfiel, beherrschen unsere Kunst die dem sentimentalen Zeitgeschmacke dienenden englischen Kupferstiche. Zwischen all diesen Klippen ungefährdet sich durchfindend, schlugen nun deutsche Künstler einen neuen, besseren Weg ein, indem sie sich an die grossen Italiener, an Raffael, Leonardo, Michelangelo, anschlossen: das waren

[20]) Im gleichen Jahre 1819 brachte dieselbe Zeitschrift (VIII. 277—299) einen Aufsatz J. B. Docens: „Neudeutsche, religiös-patriotische Kunst. Gegen die Weimarischen Kunstfreunde", worin besonders der nationale Standpunkt sehr stark betont wurde.

die Männer wie Buri (geb. 1763), Hartmann (1774—1842) und der früh verstorbene Schick (1779—1812)[21]). Unter den jetzt in Rom lebenden Deutschen stehen Overbeck (1788—1869) und Cornelius (1783—1867) in erster Reihe, ihre Kunst ehrt selbst der weltberühmte Canova, und auf dessen Empfehlungen hin haben jüngere Deutsche wie Philipp Veit und Eggers den Auftrag zu Fresken im Vatikan erhalten; denn auch die Wiederbelebung der Freskomalerei ist ein Ruhmestitel dieser deutschen Künstler in Rom. Ueber die Nachahmung spricht Schlegel sich dahin aus, dass der Künstler überhaupt nicht nachahmen solle: die technische Grundlage, Anatomie, Perspektive, Zeichnung lerne er bei einem tüchtigen Meister, für alles Höhere suche er sich ein Vorbild, schöpfe aber dabei ja nicht aus sich selbst oder der Natur. Dies Vorbild geben ihm die Werke jener Blütezeit seiner Kunst, geben ihm Raffael und seine Zeitgenossen, nächst ihnen ihre Vorgänger und älteren Lehrer wie Perugino, Fiesole, Giotto, nicht aber die „Effektgemälde der späteren Kunstschulen". So ist denn das Streben dieser jungen Künstler und die Wahl der Vorbilder, von denen aus sie zu einer neuen, „aus den Tiefen des Altertums wiederhergestellten" Kunst gelangen wollen, durchaus richtig und lobenswert, wobei man natürlich nur nach den Leistungen der wirklich Begabten, nicht aber der Talentlosen und deshalb Uebertreibenden urteilen darf, und nur auf die letzteren findet der Vorwurf der manierierten Altertümlichkeit Anwendung. Denn Idee und Leben (wir würden sagen: Inhalt und Form) müssen im vollkommenen Kunstwerk völlig eins sein, und jede Abweichung davon führt zur Manier. — Die Ausstellung nun gab neben Gutem und Vortrefflichem viel Mittelmässiges und Schwaches, was

[21]) „Ueber Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler" hatte im Deutschen Museum IV. 27—71 Ernst Platner in Rom geschrieben (vergl. Raich, Dorothea v. Schlegel II. 108 Anm.). Siehe auch den schönen Aufsatz von Dav. Friedr. Strauss (Ges. Schriften II. 303—326). Dass in dieser Aufzählung der weitaus Bedeutendste, Asmus Carstens, fehlt, erklärt sich leicht aus Schlegels damaligem ausschliesslich christlichen Parteistandpunkt. Hatte doch Carstens fast ausnahmslos antike Stoffe behandelt!

diesen Tadel vollauf verdiente; als Ganzes aber darf man sie nur nach dem Guten beurteilen, was etwa die beiden Schadow, Philipp Veit, Wach geliefert hatten, und was auch „das gesunde Urteil des Publikums mit entschiedenem Lobe auszeichnete". Gegen diese besseren Werke kommt der Tadel manierierter Altertümlichkeit nicht an, welcher Begriff, überhaupt schon zu einem Mode- und Schlagwort geworden, ganz unverstanden und am falschen Orte gebraucht wird, wie es mit dem Worte „romantisch" für die Poesie, „mystisch" für die Wissenschaft gegangen ist. „Altertümlich" ist bei vielen Stoffen überhaupt kein Vorwurf, „altdeutsch" aber gar von den Röcken der Maler auf ihre Bilder, die mit der altdeutschen Schule meist gar nichts zu thun haben, übertragen worden. Aber wir sollten überhaupt die alte deutsche Kunst nicht gering schätzen; selbst Raffael hat Dürer hochgehalten, und unsere alten Meister gehören „nach und neben den Besten und Glücklichsten in Italien mit zu dem Cyklus des Vortrefflichsten in der Malerkunst." — Was die Wahl der Gegenstände betrifft, so weist Schlegel den Vorwurf zurück, dass die Jungdeutschen nur religiös-christliche Stoffe behandelten; gleich den grossen Alten wählten sie auch anderes, besonders im Fresko, wie die eben jetzt in Villa Massimi von Overbeck, Philipp Veit und Schnorr ausgeführten Darstellungen zu Dante, Ariost und Tasso bewiesen. Stoffe wie Tizians Danae oder Antiope, Correggios Io sollten nur von ersten Meistern behandelt werden, da sie unter mittelmässigen Händen unerträglich und gemein würden. Geist und Behandlung ist das Wichtige: „in den Gegenständen möge keine Ausschliessung stattfinden." Schlegel zeigt sich hier tolerant und mit seiner wahren Ansicht (man denke an die oben mitgeteilten Briefstellen!) zurückhaltend; vielleicht gerade, weil er sich auf einem schwachen Punkt angelangt fühlt. Um so schärfer wendet er sich gegen die Hochschätzung der antiken Malerei und den „rückgängigen" Vorschlag, darauf zurückzugreifen. „Was aus der antikischen Nachahmerei für Gemälde hervorgehen, das haben wir zur Genüge gesehen", ruft er mit unverkennbarer Wendung gegen Weimar und die dortigen Preisausschreiben aus. Nur im Vorbeigehen berührt er dann sein altes Lieblingsthema von der symbolischen

Behandlung der christlichen Stoffe, die eine auf dramatische Wirkung angelegte Behandlung nach Art der alten Italiener kaum ertrügen, um dann ganz wie früher für die Plastik um so rückhaltloser die vorbildliche Bedeutung der Antike anzuerkennen, der gleichzukommen das erste, von Thorwaldsen wirklich erreichte Ziel des Bildhauers sein müsse. Erst dann könne zu einer christlichen Skulptur fortgeschritten werden, als deren Beginn er Danneckers (1758—1841) Christusentwurf[22]) bezeichnet. Die Landschaft berührt er nur nebenbei, um zum Schlusse nochmals zu betonen, dass er den jetzt eingeschlagenen Weg, von Raffael und seinen Vorgängern aus in neuer Weise das Ziel zu suchen, für den richtigen halte, auf dem ein neuer Aufschwung der Kunst zu erwarten sei.

Diese Ausführungen sind bei aller Wärme, womit Schlegel seine Sache vertritt, ruhig und sachlich gehalten, ja von einer unerwarteten Toleranz und Weitherzigkeit. Ganz anders im Tone lauten die wenigen Seiten, die er 1825 in den „Sämtlichen Werken" dem Wiederabdrucke beifügte. Hier triumphiert er über die „siegreichsten Fortschritte" der Sache der christlichen Kunst, die ein neues Fundament erhalten habe in den Werken der Brüder Boisserée über den Kölner Dom und die altdeutschen Gemälde,[23]) so dass nun der Begriff der christlichen Schönheit immer reiner hervortrete. Der fromme christliche Sinn gewinnt auch in der Kunst die Oberhand gegen „die dürre antikische Nachahmerei" und ihre falsche Theorie. Ueber die antichristlichen Bestrebungen siegt die „tieferfasste und fromm gefühlte christliche Schönheit" auf der ganzen Linie, so jubelt er laut. Aber das fromme Gefühl genügt

[22]) Ausgeführte Christusstatuen von Dannecker stehen in der neuen Kirche zu Moskau (1824) und in der Klosterkirche zu Neresheim (1831). Das Modell der letzteren schenkte der Künstler 1834 der Hospitalskirche zu Stuttgart. — [23]) Sulpice Boisserée (1783—1854) gab heraus: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln" in 4 Lieferungen 1823—1831 (neue Ausgabe 1842) und gemeinsam mit seinem Bruder Melchior (1786—1851): „Die Sammlung Alt-Nieder- und Oberdeutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram" in Steindruckkopien von Strixner. Stuttgart und München 1821—1834 in 38 Lieferungen. — Erst später, 1831—1833, erschienen „Die Denkmäler der Baukunst am Niederrhein vom 7.—13. Jahrhundert" von Sulpice.

allein nicht für den christlichen Maler, es muss dazutreten „das innere Licht der Beseelung", das weit mehr ist „als das blosse Talent der fruchtbaren Erfindung oder die Magie der Farbe." Die genaue Angabe, was es sei, verschwimmt jedoch in mystischem Nebel: diese Beseelung soll nicht nur im Gefühle ruhen, sondern das beseelte Gefühl „zugleich klar an das Licht hervortreten, die Seele muss sozusagen selbstleuchtend und als ein Licht sichtbar werden." In der Ausstrahlung dieses Seelenlichtes aus den Werken „liegt das eigentümliche Wesen der christlichen Schönheit und das Unterscheidende derselben von der antiken Kunst". Auch schon bei der Stoffwahl wird der Maler durch dieses Licht geleitet, und ein blosses Wiederholen der alten Meister ist ausgeschlossen, weil der Geist und das beseelende Prinzip „immer und unaufhaltsam seinem Ziele entgegenatmet". Mit der „fortschreitenden Sinnesentwicklung der christlichen Weltansicht" wird auch eine ihr eigentümliche Kunst entstehen; aber auch die Werke der alten christlichen Kunst müssen wir in diesem Seelenlichte betrachten. „Denn die Seele allein ist es, welche das Schöne sieht." Jenes Seelenlicht aber „ist nur der wahren Liebe zugänglich und daher auch mit dem Christentume, als der Offenbarung und Wissenschaft von den Geheimnissen der göttlichen Liebe, wesentlich verbunden und unzertrennlich eins".

Mit diesen Sätzen hat Schlegels christlicher Kunstmysticismus seine höchste Höhe erreicht. Wie müssen solche Sätze einen Goethe auf der reinen Geisteshöhe seines Alters (falls er sie überhaupt noch gelesen hat) angewidert haben, und wie trüb ist dies Ende für einen Mann, der gerade auf diesem Gebiete einst so klare und fruchtbare Ausblicke gethan hat. In dieser ganzen, zeitlich ja noch so langen letzten Periode seines Lebens und Schaffens finden wir, soweit unser Thema in Frage kommt, keine neuen Gedanken mehr. Die beiden, unter sich nahe verwandten, leitenden Gesichtspunkte, wie er sie sich in der Pariser und Kölner Zeit zur Norm gemacht hatte, der streng katholische und der mystische, werden nur schärfer herausgearbeitet und treten besonders in den Briefen an Philipp Veit einerseits, in den oben citierten dunkeln Sätzen des erweiterten römischen Ausstellungsberichtes andrerseits

ganz unverhüllt hervor, wenn auch der erstere in den für ein weiteres Publikum berechneten Schriften im Interesse grösserer Wirkung zu einer gewissen Toleranz gemildert erscheint. Von welcher Seite man auch an Friedrich Schlegels Wirken herantritt, immer wird man von ihm scheiden mit tiefem Bedauern darüber, dass dieser einst so freie, vielseitige und glänzende Geist sich freiwillig in so enge Fesseln band und so wenig die Erwartungen erfüllte, die seine Anfänge nicht nur aufs Höchste gespannt, sondern auch zum Höchsten berechtigt hatten.

VI.

August Wilhelm Schlegel im Dienste der Frau von Staël und bis zu seinem Tode.

Wir kehren in den Anfang des Jahrhunderts und zu August Wilhelm zurück, der in Berlin durch seine während dreier Winter fortgesetzten Vorlesungen sich eine hervorragende Stellung errungen hatte. Trotzdem gab er ohne jedes Bedenken seine dortige Wirksamkeit auf, als ihm Frau von Staël, der Goethe ihn empfohlen hatte, im Frühling 1804 einen Hauslehrerposten bei ihren Söhnen unter glänzenden Bedingungen (Jahresgehalt 12000 Francs) anbot; er blieb mit einer einmaligen längeren Unterbrechung bis zu ihrem Tode (14. Juli 1817) in ihrem Gefolge. Mit der so vielfach durch ihre eigene innere Unruhe, wie durch ihre äusseren und die politischen Verhältnisse herumgeworfenen Frau lebte er bald in Coppet, bald in Italien, in Wien und in Schweden.[1]) Der internationale Zug seines Wesens und seiner Schriftstellerei wurde durch diese Verbindung natürlich nur verstärkt und machte sich nun auch äusserlich darin geltend, dass er neben deutschen französische Abhandlungen schrieb. Der Verbindung mit der geistvollen Frau hat er es zu danken, dass er an ihrer Seite Italien besuchen konnte. Er betrat es im Herbste 1804 zum erstenmale und zog nach längeren Aufenthalten in Mailand, Parma und Bologna am 3. Febr. 1805 abends in Rom ein; Stationen in Neapel, nochmals in Rom, in Florenz und wieder in Mailand schlossen sich an, und Ende Juni kehrten die Reisenden nach Coppet zurück. Dass Schlegel,

[1]) Die beste Darstellung des Verhältnisses zwischen Schlegel und der genialen Frau giebt Lady Blennerhassett im III. Bd. ihres trefflichen Werkes „Frau von Staël" Berlin 1889.

der die Kunstgeschichte recht eigentlich als seine Domäne betrachtete, sich diese Reise wohl zu Nutzen gemacht habe, lässt sich voraussetzen, und doch war auch er, als er die Alpen überschritt, eigentlich schon zu alt. Dabei darf nicht vergessen werden, dass von allen beweglichen Kunstschätzen das Beste damals nach Paris geschleppt worden war, und ihm somit die Kunstwelt Italiens in wesentlich reduzierter Gestalt vor Augen trat. Seine Bewunderung für Rom sprach er in einer formvollendeten, seiner Gönnerin gewidmeten „Elegie“ [2]) aus. Mit ihrer endlos und zum Teil nicht eben geschmackvoll hereingezogenen Gelehrsamkeit und der Ueberfülle antiker Namen und Anspielungen, die einen Kommentar nötig machen,[3]) mutet sie uns recht alexandrinisch an; dagegen vermag der schöne, die ganze grandiose Melancholie der ewigen Stadt atmende Schluss mit seiner persönlichen Wendung an die edle Gefährtin und an ihren verstorbenen Vater auch heute noch zu ergreifen und gehört jedenfalls zum Besten, was August Wilhelm je in dichterischer Form geschrieben hat. Roms künstlerischen, von überallher in staunenswertem Reichtum zusammengetragenen Schmuck zur Kaiserzeit besingen schöne Verse (103—116), während eine langausgesponnene Stelle (Vers 189—238) den Zustand der ewigen Stadt, wie er selber sie geschaut, mit manchem glücklichen Einzelzug beschreibt. Dann fährt er fort und schildert die Werke der Renaissance (239—244):

Einzig die Bildnerin Kunst wetteiferte noch mit der Vorwelt,
Als, in dem Schosse der Nacht langem Vergessen geweiht,
Jene hellenische Huldin erstand; an erhabnen Gebilden
Wies sich ergiebig der Geist, nicht ja der Boden allein.
Raffael dichtete liebend, prophetisch ersann Buonarotti,
Wägte des Pantheons Dom stolz in den Aether hinauf.

— —

[2]) Sie erschien als Einzeldruck in Berlin 1805; wieder abgedruckt Poet. Werke, 1811, II. 41 ff. und S. W. 1846. II. 21 ff. — [3]) Einen solchen gab Ch. Th. Schuch in seiner Ausgabe, Donaueschingen 1835 (mir nicht zugänglich). — Dorothea Schlegel nennt die Elegie in ihrem Tagebuch einen „wahren Obeliscus der Eitelkeit“ (Raich, Dor. v. Schlegel. I. 256). Eine lange Besprechung der Elegie von Heinrich Voss, dem Sohne des Dichters, in der Jen. Allg. Litt. Ztg. 1807 (Nr. 11—13) beschäftigt sich ausschliesslich mit metrischen Fragen.

Die drei grössten Kunstthaten der goldenen Zeit in Rom, Raffaels Stanzenbilder, Michelangelos Sixtinafresken und Peterskuppel, erscheinen hier in charakteristischer Weise zur Bezeichnung der Renaissancegestaltung der ewigen Stadt.

Von Rom aus richtete Schlegel im Frühjahr 1805 das im Intelligenzblatt der Jenaer Allg. Litteraturzeitung[4]) publizierte „Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" oder, wie es im ersten Druck betitelt ist, „Artistische und litterarische Nachrichten aus Rom", welche letzteren dann beim Wiederabdruck wegblieben. Er giebt Nachricht von der besonders auf Canovas Betreiben geplanten neuen Einrichtung einer Ausstellung von Werken der in Rom lebenden Künstler und bespricht dann zuerst Canovas (1757—1822) eigne Werke[5]): die nackte, heute im Hofe der Brera zu Mailand aufgestellte Napoleonsstatue, die jetzt an ihrem Bestimmungsort in der Augustinerkirche zu Wien befindlichen Statuen für das Mausoleum der Erzherzogin Christine, und das Modell zu der Kolossalgruppe des Theseus als Centaurenbesieger, die auf Bestellung Napoleons für den Corso in Mailand begonnen, heute im Treppenhause des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien steht. Feinfühlig und klar, wie immer, wenn er sich nicht durch falsche Prinzipien und vorgefasste Meinungen leiten lässt, sieht er im Grabmalschmuck der Erzherzogin die „unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen" und stellt das Werk von dieser Seite mit dem Hindelbanker Grabmal[1]) und Berninis Monument Papst Alexanders VII. in St. Peter zusammen. All das mit einem glücklichen Ausdruck als „versteinerte Einfälle" bezeichnend. Beim Theseus weist er auf das Speckige statt [illegible] der Canovaschen Gewaltmenschen (Hercules und Lichas im Palazzo Torlonia zu Rom), die Faustkämpfer im Vatikan [illegible] Nachahmung [illegible] Torso des Herakles [illegible]. Durch Vergleichung einer ganzen Reihe seiner [illegible] besonders auch frü-

4) [illegible] Kri-
[illegible] im
[illegible] Kunst-
[illegible]

heren Werke konstatiert er feinsinnig einen Widerstreit der natürlichen Neigung zum Sentimentalen mit dem Ehrgeiz, es der Antike an Kraft und Grösse gleich zu thun, und erklärt, das Beste leiste er in jener Mittelklasse jugendschöner Gestalten, zu der die beiden Genien am Grabmal Clemens' XIII. in St. Peter und dem der Erzherzogin, Venus und Adonis (Neapel), die Hebe (im Besitze des Kaisers von Russland) und die Gruppe Amor und Psyche (in der Villa Carlotta am Comersee) gehören. Eine Zusammenstellung mit Bernini und der Hinweis, dass sich beide wohl gleich sehr von der Antike entfernten, führt ihn auf das Streben der neueren Plastik überhaupt, sich von der Antike unabhängig zu machen, während doch der Weg des Anschlusses an sie der einzig richtige sei: diesen Weg aber sieht er mit Freuden Thorwaldsen (1770–1844)[7]) verfolgen, dessen Werken, voran dem Jason (heute im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen), er freudigste Anerkennung zollt. Von den damaligen Stipendiaten der französischen Akademie stellt er Marin (1773–1834)[8]) am höchsten. Unter den Malern nennt er Camuccini (1773–1844)[9]), der damals als „Maler der Peterskirche" bedeutenden Ruf hatte, und dessen Verwandtschaft mit der neuen französischen Schule er betont, von den Franzosen dann Guérin (1774–1833) und Harriet († 1805), dessen mechanische Art der Arbeit er humoristisch ad absurdum führt. Die ganze Richtung der französischen Schule erkennt er als Resultat der Lehren Winckelmanns und Mengs'. Den Fran-

[7]) Ueber Thorwaldsen in Rom vergl. Harnack a. a. O. S. 153—155. — [8]) Marin erhielt 1812 den ersten grand prix de sculpture; seine Hauptwerke sind: ein eingeschlafener Amor nach der Antike (Rom 1816), die Kolossalstatue Tourvilles im Schlosshofe zu Versailles, die Statue de Tournys für Bordeaux (1819) und ein Telemach im Schlosse zu Fontainebleau. Die hohen auf ihn gesetzten Erwartungen erfüllten sich nicht. Er starb hochbetagt in Elend. — [9]) Vincenzo Camuccini studierte in Italien, London, Paris und Deutschland, wurde 1818 Direktor der Akademie zu Neapel, später Oberaufseher der Gemälde Roms, Ritter und Maler an der Peterskirche. Hauptwerke: Tod des Cäsar und Tod der Virginia (kgl. Schloss zu Neapel); der ungläubige Thomas (Mosaik, St. Peter). Meyer hebt ihn in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts („Winckelmann" 1805. S. 324 f.) rühmend hervor.

zosen liege die Plastik besser und deshalb auch in der Malerei der plastische Teil, die Zeichnung, während für die Musik, also auch für den musikalischen Teil der Malerei, Kolorit und Helldunkel, aller Sinn fehle. Poesie wie Kunst üben sie, deren Triebfeder überdies weit mehr Ehrgeiz als Liebe zur Sache ist, rhetorisch aus, d. h. „sie suchen durch etwas anderes zu wirken als durch Poesie und Kunst allein", daher auch die Wendung auf die römische Geschichte. Unter den Deutschen beginnt er mit Angelica Kaufmann und bedenkt sie als Goethes persönliche Freundin mit ziemlich allgemeinen Sätzen, hinter deren Lob der Tadel ihrer schwächlichen Kunst deutlich hervorblickt. Er lässt dem unbedeutenden Rehberg (1758—1835) Gerechtigkeit widerfahren und hebt dann mit um so kräftigerem Lobe den jungen Schick[10]) heraus, der sich die alten Meister, insbesondere Raffael in den Loggienbildern zum Vorbild genommen, und an dessen Bilde „Noahs erstes Opfer"[11]) er eine Lieblingsidee der Romantiker demonstriert: die Vortrefflichkeit der biblischen und überhaupt christlichen Gegenstände, deren Behandlung auch die aus unsern „heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht" zu ihrem Rechte kommen lasse.[12]) Wir hören hier deutlich einen Nachklang des kunstliebenden Klosterbruders, während andrerseits die Verwandtschaft mit und die Abhängigkeit von Friedrichs Ideen in der „Europa" auf der Hand liegt; beides wird nicht gerade zur Freude des Adressaten Goethe gedient haben! — Der Tiroler Koch (1768—1839) wird weniger seiner Landschaften als seiner Zeichnungen zu Dante wegen herbeigezogen, die dem Uebersetzer des Dichters, dem „Altmeister aller Dantesken Wissenschaften", wie ihn Friedrich in einem Briefe einmal anredet,[13]) besonders nahe liegen, und die er als reichhaltiger und gründlicher denen Flaxmans (s. oben S. 65 f.) vorzieht.[14]) Unter den

[10]) Vergl. oben S. 145. Anm. 21. — [11]) Jetzt im Besitze des Königs von Württemberg. — [12]) Vergl. über das Bild Tübinger Morgenblatt 1809, S. 102 ff., Friedr. Schlegels Deutsches Museum IV S. 37 ff., sowie Dorotheas Brief an ihren Sohn Johannes vom 11. Dec. 1813 (Raich, Dorothea v. Schlegel, II. 228 ff.). — [13]) Walzel S. 614. — [14]) Der Anregung Schlegels zur Veröffentlichung ist erst viel später

Landschaftern zeichnet er dann als Vedutenmaler in Aquarell Giuntotardi, den Schweizer Kaysermann, den nach Claude Lorrain stechenden Landschaftszeichner Gmelin[15]), endlich Denis[16]) und Ducros[17]) lobend aus. Als freikomponierende Landschafter nennt er in erster Linie Reinhard[18]), dann wieder Koch und benutzt die Gelegenheit zu einer Rechtfertigung dieser Landschaftsmalerei überhaupt, zu deren musikalischem Charakter gerne in der beigefügten, besonders mythologischen Staffage ein Hauptton angegeben werde. Aehnliches wie Koch, der hierin Annibale Carraccis Landschaften in der Galerie Doria zu Rom nacheifere, strebe auch der Engländer Wallis in seinen Ossianischen Landschaften an. Unter den Kopisten nach alten Meistern fand er keinen, der dem von ihm so hochgeschätzten Buri[19]) auch nur annähernd gleichkäme. Litterarische Notizen[20]) be-

---

und nie in vollem Umfange entsprochen worden. Locella (Dante in der deutschen Kunst. Dresden 1890. S. 5) kennt 46 (wohl Druckfehler für 36, da er nachher von 27 Blättern zur Hölle und 9 zu Fegefeuer und Paradies spricht) Zeichnungen, deren Originale die kgl. Sekundogenitur-Bibliothek zu Dresden besitzt; wenige Blätter wurden 1863 in sehr verkleinertem Massstabe vom photographischen Atelier in München herausgegeben. Vier schöne Blätter hatte Koch selbst 1807 und 1808 radiert, nämlich 1) Dante und die gierigen Tiere; 2) Charon und der seelentragende Nachen; 3) Streit des Satan mit St. Franciscus um die Seele des Guido von Montefeltro; 4) Dante auf Nessus' Rücken den höllischen Blutstrom überschreitend. Dazu kommt als 5) ein kleineres Blatt: Die Strafe der Diebe in der Hölle. (Vergl. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts. 1866. Bd. I. 9—36.) — [15]) Friedrich Wilhelm Gmelin (1745- 1821) lebte seit 1788 meist in Rom und starb auch daselbst. Vergl. über ihn auch Goethes Kunst und Altertum I. 2. S. 171 und II. 3. S. 173, sowie Meyers Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts in Goethes Winckelmann (1805) S. 343, 350 und Harnack, Kunstleben in Rom, S. 90. — [16]) Simon Denis († 1811) wird von Fernow („Römische Studien" S. 259) tadelnd, von Meyer (a. a. O. S. 334) lobend erwähnt. — [17]) Der Schweizer Pierre Ducros (1748–1810) war auch Kupferstecher und gab in einer „Art Manufaktur dieses Kunstartikels" mit Volpato zusammen „Ansichten Roms und der Campagna", später in Neapel mit Montagnini zusammen „Ansichten von Sicilien und der Insel Malta" heraus, von denen besonders erstere sehr beliebt waren. Vergl. Meyer a. a. O. S. 334 f. [18]) Ueber Joh. Christ. Reinhard (1761 1848) vergl. Meyer a. a. O. S. 344 und Harnack a. a. O. bes. S. 111f. — [19]) Vergl. oben S. 59 f, Anm. 132. — [20]) Ueber Zoëgas

schliessen das Schreiben, das Goethe trotz alles ersichtlichen Bemühens, ihn nicht zu verletzen, nur unerfreulich berührt haben kann. Stand es doch allzu oft mit den von ihm gerade in jener Zeit und im Gegensatze zu den Romantikern besonders schroff vertretenen Kunstanschauungen im Widerspruch, Anschauungen, denen er eben jetzt (1805) durch die Herausgabe seines „Winckelmann" ein monumentum aere perennius setzte. Dies Buch wurde denn auch im romantischen Kreise gründlich missverstanden und verketzert. Selbst der massvolle und Goethes Ueberlegenheit stets noch anerkennende August Wilhelm schrieb 1806 an de la Motte Fouqué mit Bezug auf die Umarbeitung der „Claudine" und der „Stella": „Er will alle seine Jugendsünden wieder gut machen" und fährt dann fort: „Nur vor einer Sünde hütet er sich nicht, die am wenigsten Verzeihung hoffen kann, nämlich der Sünde wider den heiligen Geist. Sein Winckelmann das sind wieder verkleidete Propyläen, die also das Publikum doch auf alle Weise hinunterwürgen soll."[21]) Und Caroline, hierin wohl der getreue Wiederhall Friedrich Schlegels, nennt in einem Briefe an Caroline Paulus vom 13. Juli 1805 aus Köln den „Winckelmann" „sehr flach, ja gemein", den Stil „unerhört steif und pretiös" und meint boshaft: „Wenn man alt ist, ist man noch lange nicht antik."[22]) Wie hatten sich doch die Ansichten der Romantiker geändert, und wie voller Beifall und Verehrung würden ihre Urteile zehn Jahre früher über das jetzt so verlästerte Buch gelautet haben, hätte es Goethe etwa schon 1795 herausgegeben!

Ausser der besprochenen „Elegie auf Rom" hat die italienische Reise August Wilhelms nur ganz wenige Gedichte gezeitigt, und nur zwei künstlerische Monumente haben ihn poetisch angeregt. Den noch unvollendeten Dom zu Mailand,

---

(1755–1809) zu erwartende, in der Folge nie erschienene „Topographie Roms"; über W. v. Humboldts (damals preuss. Gesandter am päpstlichen Hofe) Uebersetzung des Agamemnon von Aeschylus; über Maler Müller; über Sophie Bernhardi geb. Tieck und ihren Bruder, den Dichter, die damals Rom besuchten, und deren Arbeiten über altdeutsche Poesie. — [21]) Briefe an de la Motte Fouqué. Berlin 1848. S. 366. — [22]) Raich, Dorothea v. Schlegel. I. 155.

„mit deutscher Kunst des welschen Himmels Prangen", schildert ein Sonett von 1805[23]), und Michelangelos Mediceergräbern widmet er drei Disticha,[24]) je eines den Statuen der Nacht, der Aurora und des Pensieroso, voll bewundernder Huldigung für den grossen Florentiner, dessen „Nacht" er als „Mutter der Dinge" grüsst. Endlich feiert ein Gedicht von 1806 die Kunst des „idealen Tanzes" der kaum vierzehnjährigen Ida Brun[25]), der im Fluge „die Gestalten, die der Griechen Meissel schuf", festhalte.

1807 erschien als Frucht der italienischen Reise Frau von Staëls „Corinne",[26]) jenes so eigenartige und wundersame Buch, das mit weiblicher Feinheit und mit dem ganzen Enthusiasmus einer für alles Schöne offenen grossen Seele die Wunder Italiens schildert, und dem wir in der ganzen deutschen Litteratur, so reich auch gerade sie an Italienschilderungen jeden Charakters ist, keines zu vergleichen wüssten. Schlegel gab in der Jenaer Litteraturzeitung desselben Jahres[27]) eine feinsinnige Besprechung, die dem merkwürdigen Werke vollauf gerecht wird und auch kurz auf die Schilderungen italischer, besonders römischer Kunst eingeht, wie sie sich in „Corinne" so unaufdringlich und gerade deshalb mehrfach so packend vorfinden; man denke etwa an die auch von Schlegel rühmend hervorgehobene Stelle über Michelangelos Sixtinafresken und wie diese durch die Verbindung mit der Schilderung des Miserere und seines Eindruckes lebendig werden (Buch X, Kap. 4). Tritt auch Schlegel hier nur als Referent auf, so sehen wir doch persönliche Ansichten durchschimmern, wenn er betont, dass bei der Malerei die in neuerer Zeit herrschende „rednerisch-moralische" und die ehemals geltende „dichterisch-religiöse" Richtung trefflich gegen einander gestellt seien, zwar ohne Entscheidung, doch mit deutlicher Hinneigung zur

[23]) Zuerst in v. Seckendorfs Prometheus Bd. I. 170; Poet. Werke (1811) I. 332 mit einer prosaischen kunstgeschichtlichen Anmerkung und ebenso S. W. I. 373. — [24]) Zuerst Poet. Werke (1811) II. 73 f. S. W. II. 36. — [25]) Berl. Damenkalender auf 1807. S. W. I. 254. — [26]) Die deutsche Uebersetzung von Dorothea Schlegel, an der Friedrich mitgeholfen hatte, und die unter seinem Namen erschien, folgte sofort Berlin 1807 8. — [27]) Nr. 152 f. S. W. XII. 188—206.

letzteren; wir werden kaum fehlgreifen in der Annahme, dass die Verfasserin in solchen Stellen bewusst und unbewusst von ihrem Reisebegleiter Schlegel beeinflusst war.

Wie hier, so finden wir auch in den folgenden Jahren keine zusammenhängenden Schriften oder längere Aeusserungen über bildende Kunst bei Schlegel.[28]) Aber manche gelegentliche Bemerkungen zeugen dafür, dass sie sein Interesse immer fesselte und ihn stets beschäftigte neben den litterarischen und kritischen Studien, die in jenen Jahren zwei glänzende Früchte zeitigten: sein erstes Auftreten als französischer Schriftsteller mit der „Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide" (1807) und die einschlagenden Wiener Vorlesungen „Ueber dramatische Kunst und Litteratur" im Winter 1807 auf 1808. Solche gelegentliche Kunstbemerkungen treffen wir etwa in den erst später veröffentlichten Schweizer Reiseskizzen von 1808,[29]) wenn er bei der Beschreibung von Buffons Landsitz zu Monbard in den wollüstigen nackten, von schlechtestem Materiale gefertigten Frauenstatuen den Beweis für das Fehlen jedes echten Verständnisses, jedes inneren Verhältnisses zur bildenden Kunst bei dem grossen Naturforscher erblickt und darin weitergehend nicht ohne Uebertreibung einen allgemein französischen Zug nachweist. Sehr häufig bringt er Parallelen aus dem Gebiete der bildenden Kunst in den genannten Wiener Vorlesungen, und wenigstens einige besonders charakteristische darunter seien angeführt, da wir hier manchem uns bekannten Lieblingsgedanken in neuer Ausprägung und Anwendung wiederbegegnen.[30]) So führt er gleich im ersten Kapitel, das den Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und der Neueren behandelt, als Beispiel für den Satz, dass die Neueren trotz aller Begeisterung für die Alten selbständig vorgehen müssten, neben Dante und

[28]) Dass 1808 im „Prometheus" ein grösseres Bruchstück der Berliner Vorlesungen von 1802 veröffentlicht wurde, ist bereits früher erwähnt worden. — [29]) Alpenrosen 1812 und 1813. S. W. VIII. 154 ff. — [30]) Die Vorlesungen wurden schon 1809—1811 in 3 Bänden zu Heidelberg gedruckt (II. Aufl. 1817) und bald ins Französische, Italienische und Englische übersetzt. Vgl. Goedeke 2. Aufl. VI. 12 f. Ich citiere nach den S. W. Bd. V und VI.

Ariost auch Michelangelo und Raffael an, „die doch unstreitig grosse Kenner der Antike waren", und betont, dass man die neueren Maler ungerecht beurteile, falls man sie einzig nach ihrer Entfernung von oder ihrer Annäherung an die Antike bemesse, wie es Winckelmann mit Raffael gethan. Mit Beispielen aus der Architektur tritt er für gleiche Anerkennung verschiedener, scheinbar entgegengesetzter Kunstwelten ein: Klassisch und Gotisch sei gleichberechtigt, Pantheon und St. Stephan in Wien oder die Westminster-Abtei nicht verschiedener als eine Tragödie von Sophokles und eine von Shakespeare, jedes in seiner Art gross und wunderswürdig. Das beste Hilfsmittel, in den Geist der Griechen ohne Kenntnis ihrer Sprache einzudringen, sagt er in der dritten Vorlesung, ist das Studium der antiken Kunst, wo möglich an den Originalen oder doch an den überall verbreiteten Abgüssen; über ihre unerreichbare Vortrefflichkeit ist nur eine Stimme, und der beste Schlüssel zu diesem Heiligtum des Schönen ist Winckelmanns Kunstgeschichte. „Von der Gruppe der Niobiden und des Laokoon aus lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen"; denn „die antiken Statuen bedürfen keines Kommentares, sie sprechen für sich"; und in den sehr ausführlichen Abschnitten über die Einrichtung des griechischen Theaters betont er nochmals, dass man sich die Erscheinung der tragischen Figuren „als belebte bewegliche Statuen im grossen Stile" zu denken habe. Einem schon in den Berliner Vorlesungen gebrauchten Vergleiche begegnen wir wieder, wenn er (Vorlesung V) in breiter Ausführung das Homerische Epos mit dem Basrelief, die Freigruppe mit der Tragödie in Parallele setzt, und auch die Zusammenstellungen des Aeschylus mit Phidias, Sophokles mit Polyklet und Euripides mit Lysipp erinnern an Aehnliches in den früheren Vorträgen. Kühner noch, aber wohl zutreffender berührt der Vergleich der dramatischen Kunstschulen Athens mit den Malerschulen des 16. Jahrhunderts, oder der andere der Euripideischen Prologe mit den Zetteln, die den Figuren auf alten Bildern aus dem Munde gehen.[31])

[31]) Im II. Teile vergleicht er einmal Personen des Hans Sachs mit solchen „Figuren auf alten Bildern, denen beschriebene Zettel aus dem

Im zweiten, die neuere Dramatik behandelnden Bande kehrt die bekannte, bei Schlegel so beliebte Kontrastierung der antiken und romantischen als der „plastischen" und „pittoresken" Poesie wieder und wird speziell für das Drama breiter ausgeführt. Er wirft den Franzosen vor, dass sie in der Theorie der tragischen Kunst nicht weiter wären als zur Zeit Lenôtres in der Gartenkunst, bespricht gelegentlich die vermeidlichen und unvermeidlichen Mängel der Dekorationsmalerei und verhöhnt die Geschmacklosigkeit der modernen Moden im Vergleich zu der einfacheren und „beinahe unveränderlichen" Tracht der Alten.

In einem erst aus dem Nachlasse von Böcking[32]) veröffentlichten Anhang zu den Abschnitten vom antiken Drama „Ueber die szenische Anordnung der griechischen Schauspiele" betont Schlegel die Wichtigkeit klarer Vorstellungen über diesen Punkt für die Erkenntnis und das Verständnis der dramatischen Kunst und wundert sich, weder bei Philologen noch bei Architekten genügenden Aufschluss darüber zu finden. Der Herausgeber Vitruvs, Marini,[33]) dessen Rekonstruktion stark nach Palladios vermeintlich antikem Theater (zu Vicenza) schmecke, vermag ihn nicht zu befriedigen; die volle Schale seines Zornes giesst er aber auf seinen alten Gegner Hirt aus, dessen Abschnitt über das griechische Theater[34]) „über alle Massen irrig und verkehrt ausgefallen" sei. Und zwar deshalb, weil er sich gar nicht an Genellis treffliches, fast spurlos vorübergegangenes Buch[35]) gehalten habe. Mit diesem geistvollen Manne stand Schlegel seit 1801 in Briefwechsel; sie hatten zu Anfang des Jahrhunderts in Berlin mit einander Griechisch getrieben, und in einem Briefe hatte Genelli ein freisinniges Urteil über die Vorlesungen von 1808 gefällt.[36])

Munde gehen." — [32]) S. W. V. 251—328. — [33]) Marinis Ausgabe erschien in 4 Foliobänden zu Rom 1836. — [34]) Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten. 3 Bde. Berlin 1821—27; der „Theaterbau" III. 79—114. — [35]) Hans Christ. Genelli, das Theater zu Athen, Berlin u. Leipzig 1818. — [36]) Brief vom 6. Okt. 1809. „Ueber Ihre Vorlesungen können Sie unmöglich im Ernst an meinem Beifall zweifeln. Sie sind sich zu sehr bewusst der schönen und ergiebigen Ansicht, aus welcher sie geflossen, und der Ihnen eigenen Leichtigkeit und Blüte im Vortrag, wie er auf dieser

Trotz aller Anerkennung weist aber Schlegel seine Hypothese einer doppelten Szenendekoration, nämlich einer untern, plastisch in naturalistischer Körperlichkeit ausgeführten und einer obern, bloss gemalten für die ferneren Umgebungen,[37]) in einem besonderen Abschnitt mit wohlgefügten Gründen zurück und verbreitet sich in einem weiteren Kapitel „Skenographie" sehr ausführlich über antike Dekorationsmalerei. Dabei wendet er sich gegen Lessing, der besonders im „Laokoon"[38]) und, wenn auch weniger schroff, in den „Antiquarischen Briefen"[39]) den Alten die Kenntnis der Perspektive ganz abgesprochen hatte. Er urteilt auf Grund des inzwischen durch die pompejanischen Ausgrabungen so viel reicher gewordenen Materiales,[40]) dass die Frage nur noch sein könne, „wie weit die Alten zu verschiedenen Zeiten es in der Perspektive gebracht haben." Gewisse Aufgaben (er nennt Correggios Kuppeln zu Parma) hätten sie wohl absichtlich sich nicht gestellt, „weil sie den Wert eines Kunstwerkes nicht nach der überwundenen Schwierigkeit, sondern nach dem gefälligen Eindrucke schätzten." Da es sich zudem bei der Bühne meist um architektonische Aufgaben, Palast und Tempel, handelte, so durfte der Maler „nur bei dem Baumeister in die Schule gehen". Das führt Schlegel weiter aus, bespricht dann die seitlichen Szenenbilder mit ihren Ausblicken auf bestimmte Städte und Landschaften

---

Bahn unfehlbar siegen muss; auch haben Sie im Voraus mir einige Empfänglichkeit dafür zugestanden, ohne welche mein Urteil Ihnen von keinerlei Wert sein könnte. Um so dreister darf ich Ihnen gestehen, dass ich gerade über diesen Gegenstand, der mir in mehr Hinsichten nicht unwichtig sein kann, von Ihnen lieber eine strengere Abhandlung für die gelehrte Welt zu erhalten, oder wenigstens gewünscht hätte, dass Ihre Zuhörer nur aus Studenten bestanden haben möchten. Denn so wenig ich irgend etwas an dem, was Sie uns jetzt zu geben für gut erachtet haben, auszusetzen vermag, so wird doch darin so mancher Punkt nur eben berührt, über welchen gerade ich von Ihnen so gerne nähere Auskunft gewünscht hätte . . ." Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. (A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 9.) Klette 87. 3. [37]) Also etwas, was ziemlich genau unsern heutigen Panoramen entsprechen würde. [38]) Abschnitt XIX. Ausgabe von Blümner 1880. S. 279–281. – [39]) Brief 9–12. [40]) Geradezu begeistert äussert er sich über die Alexanderschlacht. (S. W. V. 301.)

und handelt in einem letzten Abschnitte noch vom „Stil der gemalten Architektur" im Einzelnen.

Hatte sich Schlegel schon in dem „Sendschreiben an Göethe" über die deutschen Künstler in Rom in manchen Punkten als Gegner der Anschauungen des alternden Dichters und seiner Umgebung erwiesen, so tritt dies noch deutlicher hervor in der sehr ausführlichen Besprechung der Winckelmann-Ausgabe in den Heidelberger „Jahrbüchern der Litteratur" von 1812.[41]) Die 1808 von Fernow mit zwei Bänden begonnene Edition war von Heinrich Meyer und Johann Schulze 1809 und 1811 um zwei weitere Bände fortgeführt worden. Schlegel tadelt zunächst die wenig gute Ausstattung und greift dann sofort eine Stelle der Vorrede zum III. Bande heraus, nämlich einen im schärfsten Tone gehaltenen Verweis gegen die „vorwitzig modelnde und meisternde Menschenbrut", die gerade gegen Männer auftrete, „welche ihr erst die blöden Augen geöffnet" haben. Er möchte „um nähere Nachweisung bitten, worauf dies zielt", da ja doch der Ton der Verehrung gegen Winckelmann allgemein sei. Dass er selber (und noch stärker Bruder Friedrich) dadurch getroffen werden sollte, giebt er somit nicht zu, obgleich es am nächsten lag, an die beiden zu denken, wie sie bei aller äusserlichen Verehrung für Winckelmann immer entschiedener abwichen von seiner Bahn, die in Weimar noch immer für die in der Hauptsache allein richtige galt. Dann mäkelt er am Einzelnen: Orthographisches, Schreib-, Druck- und Sprachfehler werden mit schulmeisterlicher Pedanterie, die dem vielgereisten und gerade in diesen Jahren sich so gern als den eleganten internationalen Gelehrten aufspielenden Manne recht schlecht zu Gesichte steht, aufgezählt und verbessert, um festzustellen, dass die Ausgabe in Bezug auf die Genauigkeit des Textes noch weit von der Vollendung entfernt sei. Fernows Anmerkungen seien unbedeutend, weit wichtiger die der beiden folgenden Herausgeber, wenn sie auch gegen Vorgänger wie Fea alizu unfreundlich aufträten. Schlegel geht nun die einzelnen Schriften Schritt für Schritt durch, überall berichtigend und zusetzend, und

[41]) Nr. 5–7; S. W. XII. 321–383.

spricht gleich am Anfang aus, Winckelmann habe in Italien „die bisherigen Brillen nur mit anders gefärbten vertauscht“: „Nun verkannte er den Geist der grossen neueren Meister oder lobte sie bloss als unvollkommene Nachahmer der Alten“, und später noch entschiedener: „die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch.“ Wie habe er Mengs überschätzt, und wie er für diesen Freund parteiisch war, so für die Kunstwerke der Sammlung seines Gönners, des Kardinals Albani. Den Heraklestorso des Vatikans will Schlegel, wie Flaxman, aber unabhängig von diesem, zu einer Gruppe des Halbgottes und der Hebe ergänzen, während Winckelmann den Vergötterten als ruhend dargestellt auffasst. Die „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“ nennt er eine der unbedeutendsten Schriften, die durch die Zeit und die vielen neuen einschlägigen Entdeckungen noch an Wert verloren habe; und so geht es weiter Schritt für Schritt: für unsern Zweck ist es unnötig, ihm genau zu folgen. Es genügt, festzustellen, dass er schonungslos manche falschen Meinungen Winckelmanns aufdeckt und damit oft auch die Weimarer Kunstfreunde, welche dieselben noch vertreten, mittrifft. Dabei entfaltet er, besonders wenn wir bedenken, wie nebenbei er doch eigentlich diese Studien meist betrieb, eine erstaunlich vielseitige Gelehrsamkeit auch auf abgelegenen Gebieten, wie etwa dem der Mineralogie oder der etruskischen Kunst, der er bei seinen italienischen Reisen mit Frau von Staël vielfach mit Interesse nachgeforscht hatte, und tritt auf dem eigentlich archäologischen Gebiet in vielen Einzelfragen ganz als Fachmann auf, um uns aufs neue, falls es noch nötig wäre, seine grosse Kenntnis antiker wie neuerer Kunstwerke ad oculos zu demonstrieren. Wie wenig aber auch er die ungeheure Entwicklung gerade dieser Wissenschaft durch neue Funde und eindringende methodische Behandlung im Laufe unseres Jahrhunderts ahnen konnte, beweist z. B. die vornehme Abfertigung des Mengs, der gemeint hatte, keine bisher bekannte Antike sei ein ursprüngliches Werk der grossen Meister, sondern alle nur unvollkommene Nachbildungen: „Seine Ansicht ist aller historischen Wahrscheinlichkeit und vielleicht auch den Schranken des menschlichen Kunstvermögens zuwider.“ Heute gilt diese

„Ansicht“ als unumstössliche, gerade durch die seitherigen Funde von Originalwerken unwiderleglich bewiesene Gewissheit! Winckelmanns Werk aber ist trotz aller Mängel auch für uns wie für Schlegel „klassisch geblieben“, wenn es auch heute mehr eine historische Klassizität ist, die ihm zukommt als dem ersten bahnbrechenden Schritt auf einem Gebiete wissenschaftlicher, historischer wie ästhetischer Erkenntnis, die sich seitdem in ungeahnter Weise zu herrlicher Weite und Grösse entwickelt hat.

Im Jahre 1815 besuchte Schlegel in Begleitung der Frau von Staël und ihres zweiten Gatten, des Herrn von Rocca, ein letztes Mal Italien, Piemont und Toscana. In Pisa, wo ein längerer Aufenthalt genommen wurde, traf er den alten Freund Friedrich Tieck wieder, der in den benachbarten Marmorbrüchen Carraras an den für die Walhalla bei ihm bestellten Büsten[42]) arbeitete. Er verschaffte ihm Bestellungen auf Büsten des kranken Rocca und der jugendschönen Tochter der Frau von Staël, Albertine Herzogin von Broglie mit ihrem „griechischen Profil“.[43]) sowie auf eine Statue Herrn von Neckers, lauter Aufgaben, die bei allem künstlerischen und menschlichen Interesse, das sie boten, doch dem Bildhauer mehr Unannehmlichkeiten und schwere Arbeit als Ruhm oder gar klingenden Lohn einbrachten. So ist denn auch der Briefwechsel der beiden Freunde, so weit er mir zugänglich war,[44]) oft von unerfreulichen Auseinandersetzungen erfüllt, und es ist ein gutes Zeichen für beide, dass die alte Freundschaft nicht darunter gelitten hat. Besonders für die Statue Neckers und deren Aufstellung in Coppet interessierte sich Schlegel aufs lebhafteste,[45]) und in seinen Briefen klingt die nicht ausgesprochene, aber deutlich zwischen den Zeilen lesbare Klage,

[42]) Wallenstein und Niklaus von der Flühe, wozu später noch Bürger und Wolfram von Eschenbach kamen. — [43]) A. W. Schlegel an Tieck 4. Nov. 1815 (Holtei, 300 Briefe III. S. 78). Ebenda schreibt er: „Der Kopf wäre idealisch zu nennen, wenn das Oval nach unten zu etwas schmaler wäre.“ — [44]) Eine Auswahl der Briefe Schlegels an Tieck giebt Holtei (a. a. O. III. 71–104), diejenigen Tiecks an Schlegel lagen mir im Original (aus der kgl. öffentl. Bibl. zu Dresden, A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 28) vor. — [45]) Vergl. hauptsächlich den Brief vom 2. Aug. 1816. Holtei III. 85 ff.

wie wenig doch sein Urteil und Wunsch in künstlerischen Fragen bei Frau von Staël gelte, oft recht melancholisch durch. Die Statue gelangte übrigens erst nach dem Tode der Bestellerin an ihren Bestimmungsort, und ein Denkmal für diese selbst, das Tieck sofort nach Empfang der Todesnachricht entworfen, und dem auch, allerdings in wesentlich veränderter Form, Schlegel das Wort redete, wurde nie ausgeführt.

Der italienische Aufenthalt von 1815 blieb indessen für diesen nicht ergebnislos; er war in den zwei folgenden Jahren litterarisch thätig auf dem Gebiete antiker und altitalienischer Kunstgeschichte. 1816 veröffentlichte er in Florenz seine „Lettre aux éditeurs de la bibliothèque italienne à Milan sur les chevaux de bronze de la basilique de St. Marc à Venise.“[46]) Auch dieses einzig erhaltene Viergespann der Antike hatte Napoleon 1797 nach Paris bringen lassen, seine Rückführung nach Venedig durch Kaiser Franz 1815 gab dem Interesse daran neue Nahrung. Schlegels Schrift wendet sich gegen den Grafen Ciccognara[47]) und gegen Zanetti,[48]) welche die Ansicht verfochten, dass die Pferde römische Arbeit aus Neronischer Zeit seien. Er führt dagegen weitläufig unter Beiziehung der einschlägigen Stellen der antiken Schriftsteller den Beweis, dass die Griechen schon Bronze-Quadrigen gekannt und, wenn auch nicht auf Triumphbogen, die erst später aufkamen, doch auf Tempelgiebeln und einzeln auf Basen aufgestellt hätten; dass hervorragende griechische Künstler sich laut der Ueberlieferung auch in solchen Werken ausgezeichnet hätten; dass die Vergoldung kein Beweis schlechten Geschmackes sei, da schon Phidias sie angewandt habe; dass

[46]) Essais littéraires et historiques, Bonn 1842 S. 171—194; Oeuvres écrites en français ed. Böcking. Leipzig 1846. II. 30—48. Eine italienische Uebersetzung von Acerbi erschien sofort in der Bibl. Ital. II. (1816) S. 397—416 (laut Goedeke VI. 13. auch im Separatdruck). — [47]) Von Conte Leopoldo Ciccognara (1767—1834), damals Präsidenten der Akademie der schönen Künste zu Venedig, erschien daselbst 1815: „Dei quattro cavalli risposti sul pronao della basilica di S. Marco in Venezia.“ — [48]) Conte Antonio Maria Zanetti (1680—1766) hatte in „Delle antiche statue greche e romane che nell' antisala della libreria di S. Marco e in altri luoghi publici di Venezia si trovano“ (2 Teile, Venezia 1740 u. 1743) die Pferde Bd. I. Bl. 43—46 abgebildet und beschrieben.

die technische Beschaffenheit des Gusses nichts gegen griechische Arbeit beweise, und dass endlich der Charakter der Pferde zwar nicht zur Zeit des Phidias und zu den Pferden im Parthenonfriese stimme, wohl aber zur Zeit des Lysipp und somit die Annahme der Urheberschaft dieses Künstlers durchaus nicht so unbedingt abzuweisen sei, wie der Berichterstatter der Biblioteca italiana von oben herab behaupte. Schon dass sie (wahrscheinlich durch Konstantin den Grossen) von Rom nach Konstantinopel geschleppt wurden, nach dessen Eroberung 1204 der Doge Dandolo sie nach Venedig brachte, beweise ihre hohe Schätzung als anerkanntes Werk eines grossen Künstlers, und Schlegel weist darauf hin, dass nach dem Neronischen Brande besonders viele Werke des Lysipp aus Griechenland nach Rom gekommen seien. Er will damit jedoch nur die Möglichkeit, nicht die Gewissheit, dass sie Werke dieses Künstlers seien, darthun, und meint, selbst wenn Ciccognara Recht hätte und die Quadriga in Rom gearbeitet wäre, so wäre sie deshalb noch keine „römische Arbeit", sondern die eines in Rom etablierten griechischen Künstlers; er aber halte sie für ein griechisches Werk aus Alexanders des Grossen Zeit. Zum Schlusse deutet er hin auf die Umgestaltung der antiken Kunstgeschichte, die neue Funde (Zugänglichkeit der Elgin-Marbles, Entdeckung von Aegina und Phigalia) schon gebracht haben und täglich in unerwarteter Weise bringen könnten. — Zu gleicher Zeit schrieb, ohne dass einer vom andern wusste, ein griechischer Gelehrter Andrea Mustoxidi[49]) aus Corcyra über die gleiche Frage und liess seine Schrift „Sui quattro cavalli della basilica di S. Marco a Venezia" in Padua 1816 drucken. Giuseppe Acerbi, einer der Herausgeber der „Biblioteca Italiana" und der Uebersetzer von Schlegels Arbeit für dieselbe, schickte das Werkchen sogleich dem deutschen Gelehrten mit einem Begleitschreiben, das die schmeichelhafte Wendung enthielt: „. . . . leggendolo sono certo ch' Ella proverà un piacere che la sua modestia non

[49]) Zu Mustoxidi vergl. man Alfred de Reumonts nach Niccolò Tommaseo gegebene Schilderung seines Lebens und Wirkens in „Zeitgenossen" II. (Berlin 1862) S. 199–241.

potrà negare al suo amor proprio quello cioè di sentire la sua superiorità."[50]) Mustoxidi selber, der sich voller Freuden eines einst in Coppet geführten Gespräches über griechische Aussprache erinnert, schreibt mit nicht minder feinem Komplimente: „Les Chevaux, travail grec, méritaient je crois d' être illustrés par deux grecs, vous, Monsieur, l'étant par la doctrine comme je le suis par le sang."[51]) Der griechische Gelehrte kam in seiner Schrift von anderem Ausgangspunkte aus zu ganz ähnlichen Resultaten wie der deutsche, und dieser gab denn auch in einem ausführlichen Appendix zu seiner französischen Arbeit[52]) sowie in einer knapperen Besprechung der Schrift in den Heidelberger „Jahrbüchern der Litteratur"[53]) seiner Befriedigung über dies Zusammentreffen Ausdruck. In beiden Sprachen ist der Gedankengang derselbe und ganze Abschnitte stimmen fast wörtlich überein. Mustoxidi verfolgt hauptsächlich die Geschichte des Viergespanns, soweit dieselbe noch klar zu legen ist, und kommt dabei zu dem sofort von Schlegel übernommenen Ergebnis, dass es nicht von Rom, sondern direkt aus Chios nach Konstantinopel gewandert sei. Nun aber schliesst dieser weiter: die Blütezeit von Chios fällt in die Zeit Alexanders des Grossen; von den gerühmten, einheimischen Bildhauern, Sostratus und dessen Sohn Panthias, wissen wir nur, dass sie Götter und Heroenstatuen, nicht, dass sie Quadrigen geschaffen; warum sollte also nicht ein auswärtiger Meister, etwa Lysipp, wie für die Rhodier, auch für die Chier eine Quadriga gefertigt haben?

Ebenfalls auf diesem seinem Lieblingsgebiete der antiken Kunstgeschichte bleibt Schlegel auch mit seinem in der Genfer „Bibliothèque universelle" 1816 erschienenen[54]) Aufsatze „Niobé et ses enfants. Sur la composition originale de ces statues", worin er die auch heute noch viel umstrittene

[50]) Brief vom 7. Juli 1816. Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 1. Klette 112. 2. — [51]) Brief vom 20. Juni 1816. Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel. Bd. 15. Klette 116. [52]) Essais 195—210; Oeuvres II. 49—62. — [53]) 1816. Nr. 42. S. 657—664. S. W. XII. 438—444. — [54]) Littérature. Tome III. 109—132. Oeuvres II. 3—29.

Frage nach der ursprünglichen Aufstellung zu lösen versucht. Alle, die sich bis dahin über die herrlichen Werke geäussert, die Winckelmann[55]), Fabroni[56]), Mengs[57]), Goethe[58]), Abbé Zannoni[59]), hatten keine Zusammenstellung versucht, der junge englische Architekt Cockerell[60]) dagegen als Erster sie eben damals auf einem von ihm selber gezeichneten und gestochenen Blatt als Giebelgruppe eines Tempels erklärt. Schlegel giebt zuerst in französischer Uebersetzung die auf diesem Blatte befindliche Erläuterung und erklärt sich dann mit dieser Lösung prinzipiell einverstanden,[61]) wirft aber drei Einwände und Fragen auf, nämlich 1) ob Cockerells Anordnung der einzelnen Figuren richtig, 2) ob alle Glieder der Gruppe uns wirklich erhalten, und 3) ob die erhaltenen in Florenz aufgestellten Werke die griechischen Originale seien. — Zu 1) giebt er längere Auseinandersetzungen über Giebelfüllungen im Allgemeinen und über die Beziehungen der Plastik zur Architektur, wobei im Vorübergehen Winckelmann eins abbekommt, „qui n'avait point d'idées originales sur l'architecture", weshalb er auch die Plastik allzu isoliert betrachtet habe; in der Hauptsache erklärt er sich aber mit

[55]) Hauptstelle in der Geschichte der Kunst Buch IX. Kap. 2 (Gesamtausg. Donaueschingen 1825—27, V. 377 ff.) — [56]) Angelo Fabroni (1732—1803) schrieb eine „Dissertazione sulla favola della Niobe". — [57]) Mengs behandelt die Niobiden in seinem „Brief an Herren Fabroni, Oberaufseher der Universität zu Pisa" und im „Fragment eines zweiten Antwortschreibens an Herrn Fabroni" (Hinterlassene Werke ed. Prange, Halle 1786. III. 79—104; erster Druck im italienischen Text in den „Opere di A. R. Mengs", ed. Cavaliere d'Azara, Bassano 1783. II. 1—28). — [58]) Die von Schlegel Goethe zugeschriebenen Aufsätze in den Propyläen (1799. Bd. II. St. 1. S. 48—91 und St. 2 S. 123 ff.) sind von Heinr. Meyer; vergl. Seufferts Deutsche Litteratur-Denkmale Nr. 25. S. LIX. — [59]) Giovanni Battista Zannoni (1774—1832) behandelt in dem von ihm, Montalvi und Bargigli herausgegebenen Werke „La Reale Galleria di Firenze" (das. 1810 ff., 13 Bde.) die Statuen und geschnittenen Steine; über die Niobiden s. Serie IV. Vol. I (1817) S. 1—32. — [60]) Karl Robert Cockerell (1788—1863) war der Mitentdecker der Aegineten (1811) und später der Reliefs vom Tempel zu Phigalia. — [61]) Auch in der VIII. der Berliner Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste (1827) erklärt Schlegel Cockerells Aufstellung für die richtige (Berliner Conversationsblatt für Poesie, Litteratur u. Kritik 1827 Nr. 154).

Cockerell einverstanden. Nur bezweifelt er (zu 2) die Zugehörigkeit der einen „Tochter", verwirft eine weitere, die viel mehr eine Muse sei, vollständig und will an Stelle des einen Sohnes die im Vatikan fragmentarisch erhaltene Gruppe des Bruders, der die Schwester beschützt, einsetzen, überhaupt auf jeder Seite der Mutter sieben statt sechs Gestalten anordnen, wozu allerdings unter den ihm bekannten erhaltenen Denkmälern drei Statuen fehlen. Auf Frage 3) wagt er keine endgiltige Entscheidung; doch hält er die Florentiner Statuen wahrscheinlich für eine Kopie der von Plinius erwähnten berühmten Gruppe, deren Autorschaft schon im Altertum zwischen Skopas und Praxiteles streitig war.[62])

Durch diese zwei Arbeiten wurde Schlegel in Italien auch als Kunstgelehrter bekannt. Er selbst rühmt sich dessen in selbstgefälliger Weise, wenn er an Freund Tieck nach Carrara schreibt: „Die beiden Kleinigkeiten haben mir nun schon in Italien den Namen eines Antiquars gemacht"[63]), und Tieck antwortet einen Monat später: „Es freut mich ungemein, dass dein Name auch auf diese Art bekannt in Italien wird. Ich war zu Anfang dieses Monats von neuem auf einige Tage in Florenz, wo Hirt war, welcher den Grafen Jugenheim begleitet. Dieser wollte von Cockerells Meinung nichts wissen. Ist aber mit mir der Meinung, dass die Gruppe der Niobe in Florenz nicht Original sei"[64]) u. s. w. Aber damit kam er schlecht an. Schlegel hatte die alten Kämpfe[65]) nicht vergessen und schrieb ganz empört: „Von der ursprünglichen Anordnung soll Hirt nur nicht mitsprechen. Ein solcher Mensch von groben Sinnen und ohne allen Geist mag sich allerlei Kenntnisse erwerben; aber für das Höchste in der

[62]) Plin. hist. nat. XXXVI. 28: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientis Scopas an Praxiteles fecerit. Heute wird das Original der Gruppe Skopas zugeschrieben. Darüber, sowie über die wahrscheinliche Aufstellung der Gruppe und alle einschlägigen Fragen vergl. die vortrefflichen Ausführungen von Walter Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, München 1897, insbesondere S. 128—133. — [63]) Brief vom 25. Dez. 1816. Holtei III. 91. — [64]) Brief vom 22. Jan. 1817. Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 28. Klette 83. 17. — [65]) Vergl. oben S. 36 ff.

Kunst hat er einmal kein Gefühl, wie er gleich bei Eröffnung seiner Laufbahn in Deutschland bewiesen. Ich habe ganz andere Stimmen für mich: Visconti — Quatremère de Quincy“ [66]), und mit wohlwollender Belehrung („Ihr erfahrt in Italien zu wenig, was Neues über die Kunst erscheint“) weist er ihn auf neue Werke der Genannten hin.[67]) Wenige Wochen später kam Tieck nochmals auf die Sache zurück: „Für mich ist die Meinung Cockerells über die Aufstellung der Niobe entschieden die richtige, nämlich dass solche im Fronton gestanden. Eben so entschieden ist es aber auch für mich, dass die in Florenz Kopie ist, mehr bestätigt noch durch die Untersuchungen mit Rauch.[68]) Auf das Urteil aller Antiquare hierüber gebe ich wenig, weil es hierbei mehr auf die mechanische Behandlung als anderes ankömmt, und den Mechanismus kann nur ein Bildhauer recht kennen. Dass die Statuen ganz so gestanden haben, ist auch gewiss nicht, da mehrere nicht dazu gehören und an dem einen Knaben die Schwester übers Knie fehlt und ganz unleugbar am Knie übergearbeitet ist. Auch sind die Figuren nicht zusammen gefunden worden, wie Cockerell will.“ [69]) Schlegel hatte somit die Freude, seine Ansichten auch durch den ausübenden Künstler und von der ihm nicht geläufigen technischen Seite bestätigt zu sehen.

Auf fremdes Gebiet aber wagte sich nun Schlegel im folgenden Jahre, als er die von Wilhelm Ternite[70]) gezeichneten, von dem Hofkupferstecher Forsell in Stockholm gestochenen 15 Blätter nach Fra Angelicos „Krönung Mariae“ mit den Wundern des hl. Dominikus in der Predella im Louvre[71]) mit einem französischen Texte (Paris 1817)

[66]) Holtei a. a. O. S. 94. — [67]) Enrico Quirino Visconti (1751—1818), Mémoire sur des ouvrages de sulpture du Parthénon etc. Paris 1818, und Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755—1849), le Jupiter Olympien etc. Paris 1814. — [68]) Er war inzwischen mit seinem Carrara-Genossen, dem Bildhauer Christian Rauch, wieder in Florenz gewesen. — [69]) Brief vom 25. März 1817. Ungedruckt. S. Anm. 64. Klette 83. 20. — [70]) Wilhelm Ternite (1786—1871) lebte lange in Paris, dann als „Inspektor der kgl. Galerie in Potsdam“ meist in Berlin; er gab 1836 ein Prachtwerk „Die Wandgemälde aus Pompeji und Herkulanum“ aus. — [71]) Kat.-Nr. 1290. Das Bild stammt aus San Domenico in

begleitete.[72]) Wie sehr er sich dabei auch um Einzelheiten der Ausstattung bekümmerte, beweist ein, soviel mir bekannt, noch ungedruckter Brief, den ich in Beilage 1 mitteile schon um des humoristischen Tones willen, womit die an sich ja nebensächliche Frage, ob die einzelnen Blätter Unterschriften bekommen sollen oder nicht, behandelt ist. In seinem Texte nun giebt Schlegel eine kurze Lebensskizze des Malers nach Vasari, der „Etruria pittrice"[73]) und Lanzi[74]), übersetzt des erstgenannten Beschreibung des Bildes[75]) und geht dann auf sein Aeusseres (Grösse, Goldgrund, technische Behandlung, Kolorit) ein. Weiter spricht er von der Komposition („das Gerüste des Ganzen ist architektonisch"), von den einzelnen Teilen, der Zeichnung des Nackten, der Behandlung der Gewänder und des Lichtes, endlich von der Auffassung „der hohen und geheimnisvollen Handlung" in „durchaus kindlicher Sinnesart", und beschreibt schliesslich die einzelnen Figuren ausführlichst. Gleich minutiös erklärt er die Predellabilder genau nach der Legende, indem er jede Kritik dem Gemälde gegenüber, das aus dem Geiste jener Zeit entsprungen, als unstatthaft zurückweist. Am Schlusse versucht er eine Gesamtcharakteristik des Fra Angelico, dem er „Süssigkeit, Zartheit, Anmut", allerdings ohne die kühne Phantasie eines Orcagna, zuschreibt. „Seine Kunst ist eine ergiebige Quellader, die gleichmässig, ohne Ungestüm und ohne Zwang, einem liebevollen, durch Andacht und Beschaulichkeit geläuterten Gemüte entfliesst." Lanzis Vergleich des Meisters mit Guido Reni als unzutreffend abweisend, wendet er sich gegen Winckelmanns Satz, der harte, gewaltsame und übertriebene Stil der Etrusker habe sich auf die toskanischen Künstler vererbt,[76]) was einzig auf

Fiesole. — [72]) Oeuvres II. 63—99. Zugleich erschien ebenda eine deutsche Uebersetzung. Abgedruckt Kritische Schriften 1828. II. 371—411 und S. W. IX. 320—355. — [73]) Die Etruria pittrice erschien mit italienischem und französischem Text von Lastro in Florenz 1791 und 1795 in 2 Bänden. Fiesole Bd. I. Nr. XVII. — [74]) Lanzi, storia pittorica dell'Italia. 6 Bde. Bassano 1809. Fiesole Bd. I. 60 ff. — [75]) Della Valles Ausgabe. Siena 1791. III. 266. — [76]) Geschichte der Kunst. III. Kap. 3. § 15. (Donaueschinger Gesamtausgabe III. 363.)

Michelangelo gemünzt sei; dieser aber „gieng seine eigene Bahn und glich nur sich selbst.“ Bekannte Gedanken über den Gegensatz der antiken und romantischen Kunst, über die mit der Zeit verweltlichende und damit verfallende Kunst, die nur durch religiöse Wiederbelebung neu zu heben sei, kehren als Abschluss des Aufsatzes wieder. Er ist trotz des interessanten, aber dem Verfasser fernliegenden Themas eine seiner unbedeutendsten Leistungen, wie aus der gegebenen Analyse zur Genüge hervorgeht.

Am 14. Juli 1817 war Frau von Staël gestorben, und noch einmal begann im Leben des fünfzigjährigen Mannes ein neuer Abschnitt. Zwar die Verlobung und kurze, bald wieder gelöste Ehe mit Sophie Paulus bildete nur eine Episode, allerdings vielleicht die unglückseligste in seiner vielumgetriebenen Existenz, aber die Berufung zum Professor für Sanskrit nach Bonn gab ihm bis zu seinem Tode (1845) eine feste Heimat und Wirksamkeit am schönen Rhein. Naturgemäss tritt in dieser seiner letzten Periode die bildende Kunst immer mehr zurück; was er dem Publikum noch gelegentlich darüber sagt, ist unbedeutend, ein schwacher Nachklang der einstigen schallenden Kampfesrufe. Ganz wertlos sind so die Notizen über die Sammlung des Kanonikus Pick in Bonn,[77]) interessanter der Aufsatz über Baron Gérards Bild „Corinna auf dem Kap Miseno“, der als Begleiter eines Umrissstiches eine sehr genaue Beschreibung giebt.[78]) Hatte doch Schlegel ein durchaus

[77]) Jahrb. d. Preuss. Rhein. Universitäten 1819. 1. 1. S. 94—98. — S. W. IX. 356—359. — [78]) Cottasches Kunstblatt 1822. III. Nr. 7. — Krit. Schriften II. 412—420 u. S. W. IX. 360—368 mit einer Vorbemerkung über Gérards sonstiges Schaffen, kleinen Aenderungen u. einer Anm. über eine Lithographie Aubry-Lecomtes nach dem Bild. — Seit 1819 hatte sich Sulpice Boisserée des Kunstblattes besonders angenommen; er bat auch Schlegel mehrfach um Beiträge, indem er auf seinen und Cottas Grundsatz „lieber weniger, aber Bedeutendes, als vielerlei und Mittelmässiges“ verwies. Er schickte ihm den Umriss von Gérards „Corinna“ zu und gab (Brief vom 19. Sept. 1821) ausführliche Notizen dazu, die Schlegel in seinem Aufsatze genau, zum Teil im Wortlaut verwertete. Es blieb jedoch bei diesem einzigen Beitrag fürs „Kunstblatt“. (Die Briefe Sulpice Boisserées befinden sich in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel Bd. 3. — Mappe 134, 1—5.)

persönliches Verhältnis zu dem Werke, das seine langjährige Freundin im Kostüm der Heldin ihres besten Buches, dessen Entstehung und Vollendung er genau verfolgt hatte, darstellt; und so fühlen wir hie und da eine Wärme, die dem alternden und eiteln Manne sonst längst fremd geworden war. Tritt er nun so für die Oeffentlichkeit auf diesem Gebiete fast ganz zurück, so verhält es sich anders mit dem preussischen Kultusministerium, das den Kunstkenner in seinen Diensten öfters in Anspruch nahm, um so mehr, als der damalige Minister Altenstein[79]) sich die Pflege auch der bildenden Kunst sehr angelegen sein liess. So wurde Schlegel schon Ende 1820, als er um seiner indischen Studien willen sich längere Zeit in Paris aufhielt, mit Einkäufen für die Landesschule in Pforta beauftragt. Es handelte sich um die Pastensammlung von Mionet und eine Auswahl von Gipsabgüssen nach Antiken zu Unterrichtszwecken. Die erstere Erwerbung zog sich länger hinaus, die zweite dagegen erledigte er mit so gutem Gelingen, dass das Ministerium in einem eigenen Schreiben (24. Juli 1821) für die sehr zweckmässige Wahl der Abgüsse sowohl als die Sorgfalt, womit er den Auftrag ausgeführt, ganz besonders dankte. Schon im Herbste des gleichen Jahres kam aus Berlin ein weiterer: Pfarrer Fochem in Köln, der seine Gemäldegalerie verkaufte, hatte dem König ein Bild „Der Tod Abels“ zum Geschenk angeboten. Schlegel sollte nun nach Köln fahren, das Werk besichtigen und nicht nur eine genaue Beschreibung, sondern auch sein Urteil „über den Kunstwert desselben, über die Schule, welcher es angehört, über den mutmasslichen Meister, der es verfertigt hat, sowie auch darüber, ob es ein Original oder eine Kopie sei.“ einsenden.[80]) Ich gebe in Beilage 2 den vollständigen Abdruck seines Antwortbriefes sowie der ausführlichen Beschreibung nach seinen in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Konzepten. Man beachte wohl, wie geschickt er, der doch damals in ganz Europa für einen feinen Kunstkenner galt, seine Befähigung zur richtigen Abschätzung des Werkes

[79]) Eigentlich Karl Freiherr von Stein zum Altenstein 1770–1840.

[80]) Schreiben des Ministeriums vom 27. Sept. 1821. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefw. Bd. 2.

(worin der heikelste Punkt des ganzen Auftrages lag!) als ungenügend hinstellt, wie er betont, dass er bei seinen Studien der europäischen Galerien immer sein ganzes Interesse den Hauptwerken der Blütezeit zugewandt habe, und auf Schinkel als den berufeneren Beurteiler verweist. Die mit fast peinlicher Genauigkeit abgefasste Beschreibung erscheint als ein verspäteter Nachzügler der „Gemäldegespräche", und die Behutsamkeit, womit die einzelnen, immerhin heikeln Fragen angepackt und, soweit möglich, gelöst sind, erregt unsere Bewunderung nicht nur des Kunstkenners, sondern auch des Diplomaten. Altenstein muss denn auch vollauf befriedigt gewesen sein: er legt den Aufsatz seinem Immediatberichte an den König bei und zweifelt nicht, „dass Ew. Hochwohlgeboren Arbeit sich auch des Allerhöchsten Beifalls erfreuen werde."[81])

Wenige Jahre später, im August 1824, erhielt Schlegel einen ähnlichen Auftrag, und wieder galt es die Besichtigung von Kunstwerken in Köln; doch war die Sache insofern wichtiger, als es sich nicht um die Annahme eines Geschenkes, sondern um den eventuellen Ankauf einer wertvollen Sammlung von Glasgemälden handelte, die daselbst auf den Markt kam. Auch jetzt wieder gab er in einem ausführlichen, die wichtigeren Nummern einzeln besprechenden Berichte seine Meinung ab und liess durch den Nachdruck, den er auf die Beschreibung einer zusammengehörigen Reihe gotischer, aus der Cisterzienserabtei zu Altenberg stammender Fenster legte, deutlich erkennen, wie vorteilhaft ihm die Erwerbung wenigstens dieses Teiles der Sammlung erschiene. Es war verlorene Liebesmühe, der König wollte sich nicht darauf einlassen, und so war Schlegels Reise, deren Kosten ihm übrigens diesmal mit 16 Reichsthalern vergütet wurden,[82]) umsonst gewesen.

1827 hielt Schlegel noch einmal in Berlin Vorlesungen „über Theorie und Geschichte der bildenden Künste", doch

[81]) Schreiben vom 29. Nov. 1821. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel, Bd. 2. — [82]) Die ganze Korrespondenz sowie das Konzept auch dieses Berichtes im eben genannten Briefband in Dresden.

der frühere Erfolg stellte sich nicht mehr ein. In der Hauptsache folgte er dabei seinem alten Manuskripte vom Anfang des Jahrhunderts, das er wohl im Einzelnen erweiterte und umgestaltete, dessen Grundlinien aber unverändert blieben. Da diese Vorträge nicht vollständig gedruckt, sondern nur in sehr dürftigen Auszügen vorliegen,[83]) darf ich mich hier auf die Inhaltsangabe berufen, welche Minor in seiner vortrefflichen Einleitung zum Neudruck der Vorlesungen von 1801 gegeben hat,[84]) und welche überall auf die Abweichungen hinweist. Immerhin besitzen wir hier die letzte zusammenfassende Leistung Schlegels auf diesem Gebiete und die einzig wirklich bedeutsame öffentliche Aeusserung darüber in seinen späteren Lebensjahren. Aber was ein Vierteljahrhundert früher neu und eine für das deutsche Geistesleben befreiende That voll der vielseitigsten Anregungen gewesen war, erschien jetzt matt, da es in der Hauptsache Bekanntes gab, das, soferne es wichtig und treffend war, schon zum Allgemeingut geworden war.

Nur ganz spärlich ist dann noch die Aehrenlese aus seinen gedruckten Schriften der letzten Jahre. So kommt er in der Vorrede zu den kritischen Schriften (1828) auf den Wandel des Kunstgeschmacks im Wechsel der Zeiten zu sprechen,[85]) oder macht gelegentlich eine Bemerkung über Salomon Gessners komische Begabung, die sich in den Titelvignetten zu Eschenburgs Shakespeare-Uebersetzung[86]) dokumentiert habe,[87]) oder weist in glanzvollen Sätzen auf die gerade zur Zeit der Erschütterung der katholischen Kirche

[83]) Berliner Konversationsblatt für Poesie, Litteratur u. Kritik 1827. In 17 Nummern von Nr. 113–159. [84]) Deutsche Litt. Denkm. 17. S. XXXI–LXIV. — [85]) „Hat es nicht eine Zeit gegeben, wo Pietro da Cortona für einen ganz andern Maler galt als Raffael? wo man jenem die schöpferische Kraft und Fülle zuschrieb, diesen kalt und steinern nannte? wo der hohe Sinn der Antike, die man nur als antiquarische Seltenheit schätzte, gegen die sinnlichen Bestechungen Berninis für nichts geachtet wurde? Und solche Urteile sind im Angesichte der Meisterwerke gefällt worden!“ Krit. Schriften I. S. IX. S. W. VII. S. XXVIII. — [86]) Erschienen Zürich 1775–1777. — [87]) Krit. Schriften I. 327. S. W. X. 245.

durch die Reformation ihren höchsten Gipfel ersteigende Renaissancekunst hin.[88])

Dass auch Schlegels eigene Wohnung in dieser Zeit den Ansprüchen eines künstlerischen Geschmackes (wenigstens seines eigenen) genügte, verrät er uns selber in einem Briefe an Tieck vom Jahre 1831. Dieser hatte die Büste des Freundes, deren Marmorausführung er schon zwölf Jahre früher begonnen hatte,[89]) nun endlich vollendet, 1830 in Berlin ausgestellt und darnach dem Modelle zum Geschenke gesandt. Schlegel erzählt in seinem Dankbrief[90]) von ihrer Aufstellung in seinem Hause, von ihrer Bekränzung durch eine Gräfin bei Anlass einer seiner Abendvorlesungen für Damen[91]) und betont selbstgefällig, dass das Werk von allen seinen Besuchern („und deren kommen im Sommer viele, sowohl Ausländer als Deutsche") gesehen werde. Aber es stehe auch in würdiger Umgebung, seine Gesellschaftszimmer[92]) seien geschmackvoll und genial ausgestattet, und das ganze Haus verkündige den Geschmack des Besitzers: „Ich tauschte längst nicht mit Goethe, von dessen Einrichtung man so viel gerühmt hat." — Diesen seinen weitbekannten guten Geschmack nahm denn auch die Universität gelegentlich in Anspruch: als es sich 1833 um die künstlerische Ausgestaltung der Aula handelte, beauftragte ihn der Senat mit einem Gutachten, dessen Konzept mir handschriftlich vorliegt. Darin geht er zum Beweise, dass eine vorgeschlagene Säulenstellung nicht gut ausfallen würde, zwar von rein praktischen Erwägungen aus, kann sich aber doch nicht versagen, allgemeine ästhetische Sätze über Bestimmung und Verwendung der Säule, und zwar diese mit berechneter Steigerung zuletzt als die eigentlich ausschlaggebenden Gegengründe, geltend zu machen. Ich gebe deshalb das interessante Schriftstück in Beilage 3 in wörtlichem Abdruck.

---

[88]) „Le Dante, Petrarque et Boccace justifiés" etc. Revue des deux mondes. Août 1836. Oeuvres II. 314 f. — [89]) Vergl. Schlegels Brief vom 29. Jan. 1818. Holtei 300 Briefe III. 102. — [90]) Vom 6. März 1831 a. a. O. 103 f. — [91]) In seiner Eitelkeit vergisst er nicht, auch das herzlich unbedeutende Distichon, das er ihr zum Danke schickte, mitzuteilen. — [92]) „Das eine (der Speisesaal) das indische, das andere das chinesische genannt."

Ein bei Lechenich ausgegrabenes antikes Erzgefäss von seltener Schönheit, das dem Altertumsmuseum der Bonner Universität gehört, erregte Schlegels höchstes Interesse. Bei einem Berliner Aufenthalte sprach er dem dortigen Archäologen Prof. Gerhard[93]) mit Begeisterung davon und schickte im April 1837, nochmals von dem genannten Gelehrten an sein diesbezügliches Versprechen gemahnt,[94]) drei Abgüsse an Rauch zur Austeilung an die Akademie der Künste, die Akademie der Wissenschaften und den Kronprinzen.[95]) Im Namen der Akademie der Wissenschaften dankte Theodor Panofka[96]) und wiederholte den schon von Gerhard ausgesprochenen Wunsch nach einem Kommentar dazu aus Schlegels Feder. Dieser machte zwar einen Ansatz zur Erfüllung, vollendete aber die Arbeit nicht, und das unbedeutende Fragment derselben wurde erst in Böckings Gesamtausgabe aus dem Nachlasse veröffentlicht.[97])

Schlegels letzte kunstgeschichtliche Arbeit war die Herausgabe des „Verzeichnisses einer von Eduard d'Alton[98]) hinterlassenen Gemäldesammlung“ (Bonn 1840), das von dem ehemaligen Besitzer selbst verfasst war.[99]) Von Schlegel rühren

[93]) Eduard Gerhard (1795—1867) war an Platners „Beschreibung der Stadt Rom“ beteiligt, einer der Mitbegründer des Deutschen Instituts in Rom (1828), später am kgl. Museum zu Berlin, Mitglied der Akademie und Professor an der Universität. — [94]) Brief vom 7. April 1836. Ungedruckt. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. Schlegels Briefwechsel Bd. 9. Klette 258. — [95]) Rauch an Schlegel, 23. April 1837. Ungedruckt. Original ebenda Bd. 18. Klette 272 (mit falscher Jahrzahl „1839“). — [96]) Brief vom 29. Mai 1837. Ungedruckt. Original ebenda Bd. 17. Klette 273. Theod. Panofka (1801—1858) war 1829 neben Gerhard Sekretär des deutschen Institutes zu Rom, seit 1834 in Berlin, 1836 Mitglied der Akademie, 1844 ao. Professor. — [97]) S. W. IX. 369—371. — [98]) Eduard Joseph d'Alton (1772—1840), Anatom und Archäolog, Kunstforscher und Radierer, 1809/10 als Direktor des Tiefurter Gestütes im Weimarer Kreise, war seit 1818 Professor der Archäologie und Kunstgeschichte in Bonn. Goethes Briefe an ihn beziehen sich hauptsächlich auf seine „Vergleichende Osteologie“ (3 Bde. Bonn 1821. 1823. 1827). Er soll das Modell zu Dorothea Schlegels „Florentin“ gewesen sein, wie Caroline in einem boshaften Klatschbrief an Aug. Wilh. Schlegel behauptet (Waitz, Caroline II. 122), wogegen sich allerdings Dorothea selber in einem Brief an Schleiermacher (Raich, Dorothea v. Schlegel I. 71) spöttisch ablehnend verhält. [99]) Vergl. S. W. IX. 372—396.

darin nur die Vorerinnerung sowie die Anmerkungen zu drei Bilderbeschreibungen her, die aus d'Altons und Goethes Feder stammen. In der Vorrede feiert er den verstorbenen Besitzer, der den philosophischen Naturforscher mit dem ausübenden Künstler vereinigt habe, und dessen Ueberlegenheit er trotz seiner eigenen grossen, auf Reisen und im Verkehr mit Künstlern gesammelten Kenntnisse gerne anerkannt habe. Der ersten Beschreibung d'Altons, Pontormos „Venus und Cupido" nach Michelangelo[100]) fügt er Auszüge aus Vasari über Buonarottis Karton bei und bezeichnet diesen als Gegenstück der „Leda" desselben Meisters.[101]) Es sei dessen Gewohnheit in späterer Zeit gewesen, seine Kompositionen ausgezeichneten Koloristen zur Ausführung zu überlassen, um so dem Raffael „glückliche Nebenbuhler zu erwecken." „Michelangelos Darstellung ist ganz Physiognomik und wenn ich so sagen darf, Athlethik; die menschliche Gestalt war sein einziges Augenmerk." — Viel kürzer fasst Schlegel seine Bemerkungen zu der zweiten Beschreibung von Goethe.[102]) Es handelt sich um ein genreartiges, eine Alte mit zwei Kindern darstellendes Gemälde, das dem Correggio[103]) zugeschrieben wurde. Schlegel sucht diese Zuteilung durch die ziemlich abenteuerliche Geschichte des Bildes zu rechtfertigen, während die Weimarer Kunstfreunde sich über diesen Punkt zurückhaltend geäussert hatten. — Die dritte, sehr ausführliche Anmerkung zu d'Altons Bemerkungen über einen von ihm entdeckten angeblichen Rubens,[104]) dessen Vorwurf d'Alton als der Geschichte Oldenbarneveldts entnommen nachweisen will, stützt nur diese Deutung mit neuen Gründen.

Das Verzeichnis selbst war mir nicht zugänglich. — [100]) Das in den Uffizien zu Florenz (Nr. 1284) hängende Bild Pontormos stimmt zu der Beschreibung; ob es aber dasselbe Exemplar ist, wüsste ich nicht zu sagen. — [101]) Vergl. oben S. 59. — [102]) Zuerst im Programm zur Jen. Allg. Litt.-Ztg. 1800. S. I—III („Altes Gemälde"), unterzeichnet W. K. F., jedenfalls im Verein mit Heinrich Meyer, wenn nicht von diesem allein verfasst (Dtsch. Litt. Denkm. 25. S. CVI). — [103]) Jul. Meyer (Correggio. Leipzig 1871. S. 506) zählt das Bild, dessen Verbleib ihm unbekannt ist, zu den unechten. — [104]) Das Bild, das vielfach auch als Paracelsus am Bette eines Kranken gedeutet wird, ist von d'Alton selbst gestochen
rden. Es befindet sich heute in Buckingham Palace zu London und

Im folgenden Jahre erhielt Schlegel von David d'Angers, der ihn 1840 besucht und dabei seine Züge in einer Skizze festgehalten hatte, mit einem Briefe voller Verehrung[105]) aus Paris sein Profilbildnis als Bronzemedaillon zugeschickt. David hatte dasselbe seiner bekannten Sammlung von Bildnissen berühmter Zeitgenossen eingereiht, an der sich ja Goethe so sehr erfreute.[106]) Wie sehr sich aber Schlegel bis in seine allerletzten Jahre für künstlerische Fragen interessierte und, soviel in seinen Kräften stand, auch thätig für ihre Lösung und Förderung eintrat, beweist der treffliche Brief vom 27. März 1843 an den Prinzgemahl von England, der diesen für den Ausbau des Kölner Domes gewinnen sollte. Ich kann mir nicht versagen, auch dieses charakteristische Schreiben nebst der kurzen, freundlich ablehnenden Antwort des Prinzen als Beilage 4 mitzuteilen, als ein letztes wertvolles Dokument für Schlegels lebenslängliche Beschäftigung mit bildender Kunst, deren näherer Erforschung vorliegende Arbeit gewidmet ist.

Wenn auch die Ernte von Schriften und einzelnen Aeusserungen über bildende Kunst in den hier zusammengefassten letzten vierzig Jahren August Wilhelm Schlegels reichlicher ausfällt als bei Bruder Friedrich in dessen letzter Periode, so können wir doch dasselbe zusammenfassende Urteil darüber fällen hier wie dort: Neues finden wir kaum mehr, nur weitere Ausgestaltung bekannter Gedanken, und in gleichem Sinne wie früher gehaltene Verarbeitung neuen Materiales, das ihm vor allem durch die Reisen mit Frau von Staël zufloss. Was allenfalls von ihm nun stärker betont wird als bisher, wie die Vorzüge der christlichen Stoffe für die Malerei, ist auch jetzt noch, wie früher so vieles, von Friedrich über-

wird durchweg Rubens abgesprochen. Vergl. Max Rooses, l'oeuvre de P. P. Rubens. Bd. IV. Anvers 1890. S. 34 f. („Cette pièce est attribuée à Rubens sans aucun fondement"); C. G. Voorhelm Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. 1873. S. 146; Jul. Meyer, allg. Künstler-Lexikon I. 563 f. — [105]) Vom 3. Juni 1841. Original in der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden: A. W. v. Schlegels Briefwechsel. Bd. 6. Klette 299. 2. — [106]) Vergl. Goethes Gespräche, ed. W. v. Biedermann. VII. 239–244.

nommen und nur aus dessen einseitiger Uebertreibung auf das richtige Mass zurückgeführt. Noch behandelt er Antike, Renaissance und zeitgenössische Kunst gleicherweise, und nur in der Schrift über Fiesole empfinden wir einmal, dass er sich auf ein Gebiet gewagt, das er nicht beherrschte. Im übrigen aber erweist er sich durchweg als der geschmackvolle, in vielen Sätteln gerechte Gelehrte, dem seine späteren Wanderfahrten nun noch völlig internationalen Schliff gegeben haben. Allerdings haben ihn seine mit den Jahren wachsende Eitelkeit und seine mannigfachen Wunderlichkeiten für die jüngeren Zeitgenossen (man denke an Immermanns Verspottung im „Münchhausen") zu einer komischen Figur gemacht, wobei seine grossen Verdienste übersehen und vergessen wurden. Auf dem von uns behandelten Gebiete hatte er seine Glanzzeit am Beginne des Jahrhunderts in Berlin; aber so weit auch seine spätere Hauptthätigkeit ihn davon abführte, sein Interesse dafür ist allezeit lebendig geblieben, und die Bewunderung der seltenen Regsamkeit und Vielseitigkeit seines Geistes wird stets auch seine Thätigkeit für ästhetische und kunstgeschichtliche Forschung unter seine besten Ruhmestitel zählen.

Beilage 1.

(Vergl. S. 171.)

Brief August Wilhelm Schlegels an Wilhelm Ternite.

(Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden: A. W. von Schlegels Briefwechsel, Bd. 27. Klette 117.)

Es hat mir sehr leid gethan, mein werthester Herr und Freund, Sie gestern verfehlt zu haben.

Ich fürchte, wenn wir Unterschriften unter die Bilder stechen lassen, so wird man uns vorwerfen wir machen es wie jener ungeschickte Mahler, der aus Furcht, man möchte seine Figuren nicht erkennen, darunter schrieb: „dieses ist ein Hahn, dieses ist ein Hund“ und so weiter. In allem Ernst, mir scheinen Unterschriften hier ganz unschicklich. Und wie sollte man sie fassen? Unter den Engeln zum Beyspiel: ein Engel. Sieht diess nicht jedermann? Der allgemeine Titel sagt schon genug; das einzelne erklärt die Beschreibung. Also meines Bedünkens bloss Nummern, nach der Ordnung, wie wir sie gelegt haben.

In wenigen Tagen hoffe ich Ihnen meine Einleitung zum Druck fertig zu liefern. Leben Sie unterdessen recht wohl.

Der Ihrige

Mont. d. 16 März 1817 — Schlegel.

Beilage 2.

(Vergl. S. 173.)

a) Konzept[1]) eines Schreibens August Wilhelm Schlegels an das Ministerium Altenstein.

(Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden: A. W. von Schlegels Briefwechsel, Bd. 2.)

Ew. E. verehrtes Schreiben vom 27sten Sept. habe ich am 7ten Oct. empfangen und dem ertheilten Auftrage gemäss mich baldmöglichst nach Cöln verfügt.

[1]) Da es sich um keinen diplomatisch getreuen Abdruck handeln kann, füge ich hier sowohl als in Beilage 2 b) und in Beilage 3 die

Der Pfarrer Fochem hat seine Bilder aus der altdeutschen besonders niederrheinischen Schule sämtlich veräussert und von seiner Sammlung sind nur Gemählde aus späterer Zeit übrig, worunter sich einige schätzbare Stücke, unter andern ein paar ächte in Oel gemahlte Skizzen von Rubens befinden. In den Zimmern, wo diese gegenwärtig hängen, war der Tod Abels nicht mehr befindlich und auf die Anfrage eines Freundes, was aus diesem Bilde geworden? erwiederte der Herr Pfarrer, das Bild sey schon weggesendet, oder so gut als weggesendet, indem es Seiner Majestät dem König bestimmt sey. Indessen wurde er zu der Vorzeigung bewogen, ohne dass ich ihn irgend etwas von der eigentlichen Absicht meines Besuches merken liess.

Befohlner Maassen sende ich anliegend eine Beschreibung dieses Gemähldes, jedoch mit dem grössten Mistrauen in meine eigne Einsichten. Ich bin mir bewusst die technischen Kenntnisse nicht zu besitzen, welche dazu erfordert werden, ein Gemählde nach seinem äusserlichen Werthe und seinem Preise im Kunsthandel zu schätzen. Bey Betrachtung der Gemählde-Sammlungen in den verschiedenen Ländern Europas habe ich mich immer den Meisterwerken des grossen Zeitalters zugewendet, und kan nicht sagen, dass ich die Geschichte der Mahlerey in allen ihren untergeordneten Verzweigungen meinem Gedächtnisse anschaulich eingeprägt hätte.

Es blieb mir demnach nichts übrig, als die bei aufmerksamer Betrachtung empfangenen Eindrücke zu schildern und dieses habe ich gewissenhaft gethan.

Nach der Versicherung des Pfarrers Fochem hat vor einigen Jahren der Herr Baumeister Schinkel das Bild gesehn, welcher also ein weit zuverlässigeres Gutachten als das meinige würde ausstellen können.

Da das Bild, ehe es der vorige Besitzer, ein Herr von Mehring[2]) in Cöln, erwarb, zu Coblenz in einem öffentlichen

---

Korrekturen Schlegels ein, löse die häufigen Abkürzungen auf und stelle somit möglichst den definitiven Text her. Die fast ausnahmslos stilistischen, meist wenig bedeutenden Aenderungen zeigen, wie peinlich der alternde Mann auf eine möglichst ausgefeilte Form selbst bei solchen nicht für den Druck bestimmten Schriftstücken bedacht war.

[2]) oder „von Mahring“?

Gebäude befindlich gewesen seyn soll, so würde sich dort vielleicht etwas über dessen Herkunft ausmitteln lassen.

Ich würde beschämt seyn, E. E. mit der Berechnung unbedeutender Auslagen beschwerlich zu fallen, die ich bei ähnlichen Gelegenheiten niemals anzuzeichnen pflege. Ich wünsche die einsichtsvolle Freygebigkeit eines hohen Ministeriums nur für die Unterstützung gelehrter Unternehmungen, welche meine Kräfte übersteigen in Anspruch zu nehmen; und ich schätze mich glücklich wenn irgend ein Auftrag mir Veranlassung giebt, wenigstens meinen bereitwilligen Eifer zu beweisen.

Ich verharre in tiefster Ehrerbietung

E. E.

b) Konzept einer Gemäldebeschreibung August Wilhelm Schlegels.

(Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden: A. W. von Schlegels Briefwechsel. Bd. 2.)

Beschreibung eines Gemählde, den Tod Abels vorstellend, in der Sammlung des Herrn Pfarrer Fochem zu Cöln.

Dieses Oelgemählde ist 6½ Rheinische Fuss breit und 5½ Fuss hoch, auf Leinwand gemahlt, welche aus zwey Bahnen besteht, so dass eine an einigen Stellen sehr sichtbare Nath quer durch das längliche Viereck hinläuft.

Hier und da ist das Bild durch Abspringen der spröde gewordenen Farbendecke etwas beschädigt, nirgends aber zerrissen oder lückenhaft. Es ist sehr beschmutzt, und da der Besitzer aus Besorgniss die Oberfläche anzugreifen, keine Reinigung hat vornehmen lassen, das Verdienst aber hauptsächlich in der kecken Führung des Pinsels in kräftiger und warmer Carnation, in gewagten und ziemlich gelungenen Verkürzungen, an einigen Partien auch im Helldunkel besteht, so ist man vielleicht in Gefahr in seinem gegenwärtigen Zustande es nicht ganz billig zu beurtheilen.

Es ist in einer sogenannten breiten Manier und auf den Effect gemahlt, welchen es auch, gereinigt und in der rechten Höhe in günstigem Lichte aufgestellt nicht verfehlen wird.

Nach der Aussage des Besitzers haben einige Betrachter

die Hand des Rubens oder gar des Tizian darin erkennen wollen. Meines Erachtens kann man bei diesem Gedanken auch nicht einen Augenblick verweilen, wenn man die Werke jener Meister aufmerksam studirt hat.

Mir scheint das Werk ungefähr aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts herzurühren und unter Italiänischen Umgebungen und dem Einfluss einer Italiänischen Schule gemahlt worden zu seyn, ob aber von einem Flamänder, oder einem Italiäner, der sich zu dem Flamändischen Geschmack hinneigte, oder endlich von einem französischen Meister, dieses wage ich nicht zu entscheiden. Das angegebene Zeitalter ist eben ein solches wo die Kunst nach manchen Richtungen hin und her schwankte, der Sinn für das Höchste verloren war, die Gränzen des Heiligen und Profanen dreist verwirrt wurden, und das Streben nach einer oberflächlichen und sinnlichen Wirkung vorwaltete.

Die drey Hauptfiguren Adam, Eva und Abel sind folgender gestalt gruppirt.

Eva zur Linken des Beschauers, ganz nackt, halb knieend, halb liegend neigt sich in mitleidiger Betrübniss über das Haupt ihres erschlagenen Sohnes, das rechte Knie stämmt sich auf den Boden, der Schenkel ist in seiner ganzen Länge sichtbar von dem Bein und Fuss nur ein schmaler Streif in der Verkürzung; hingegen ist der linke Schenkel rechts herumgewandt, das stehende Bein unverkürzt gezeichnet, der Leib wiederum links gedreht, der linke Ellenbogen ruht auf einem Felsen, die Hand stützt den vorwärts gesenkten Kopf, der rechte Arm ist ausgestreckt, die Hand liegt an dem Hinterhaupte Abels. Diese künstlich verschränkte akademische Stellung hat der Künstler als aus plötzlicher Bestürzung der Leidenschaft entsprungen zu motiviren und zugleich die Anständigkeit zu retten gesucht. Die Formen sind massiv, die ins volle Licht gestellte Wölbung der rechten Schulter fast colossal, am Bauch entstehen Falten durch den hinaufgezogenen Schenkel; durch die Stellung der Arme sind die ohnehin zu starken Brüste nahe zusammengedrängt, Zierlichkeit ist nur an den Extremitäten bemerkbar, die Zeichnung und Färbung des ganz sichtbaren

Fusses und der rechten Hand sehr zu loben. Alles das scheint der Mahler von einem robusten Modell in reiferem Alter ohne die geringste Veredlung der Natur entnommen zu haben. Es ist nicht das schlaffe Fleisch des Rubens, aber auch nicht der gelehrte und strenge Umriss wodurch Michelangelo seine mächtigen weiblichen Figuren über das Gemeine erhob, es ist eine derbe Feistigkeit, die ein zartes Gefühl, bey diesem Gegenstande so zur Schau gelegt, wohl schwerlich an ihrer Stelle finden dürfte.

Das dunkelbraune Haar ist an der linken Seite aufgelöst, rechts aber wird es durch ein hindurchgeschlungenes Band zusammengehalten. Also noch Spuren eines Kopfputzes neben der Nacktheit, was einen ziemlich manierirten Geschmack verräth.

Die Gesichtszüge der Eva sind unedel, der Ausdruck nicht ohne Wahrheit, aber ohne innere Seelenwürde. Diess gilt von den sämtlichen Köpfen des Bildes.

Abel liegt rücklings mit dem Kopfe gegen den untern Rand des Bildes, als wäre er bey dem empfangenen Schlage über niedrige Baumäste rückwärts gestürzt, der Leib ist eingezogen, wie mit convulsivisch gespannten Muskeln, der rechte ausgestreckte Arm von starker Muskulatur, der linke greift über den Ellenbogen der Eva hindurch, die verdrehte Hand ist nur zum Theil sichtbar; das über einem Baumast schwebende linke Bein nebst dem Fusse in starker Verkürzung und in einem Schlaglichte gehört zu dem verdienstlichsten Theile der Ausführung.

Die Darstellung des Verscheidens in dem Gesichte und den halbgeschlossenen brechenden Augen ist gut getroffen. Das Haar ist schwarz, eben so der keimende, aber etwas struppige Bart.

Adam steht hinter der Leiche, abgewendet, die Gehobenen und verschränkten Hände und das Gesicht im Profil mit schwarzem Haar und starkem krausem Bartwuchs drücken verzweiflungsvolle in sich gekehrte Zerknirschung aus. Ein Fell umgürtet die Hüften, der breite Rücken ist mit herkulischer Stärke ausgerüstet. Die Physiognomie hat etwas Indisches.

Rechts sieht man die Steine des Opferaltars, mit noch dampfendem und brennendem Holzwerk. Hinter einem grossen Baumstamm treten am rechten Rande nur die Köpfe der Gattinen, der beyden Kinder, bestürzt herabschauend in das Bild hinein. Sie sind ebenfalls überflüssig braun, und ohne die Form der Brust kaum als weibliche Gestalten kenntlich.

Ganz in der Ferne erblickt man den flüchtenden Kain, und gegenüber in den Wolken erscheinend Gott den Vater; beyde Figuren ziemlich unbedeutend, der erste schmächtig und verfehlt.

Zur Linken erscheinen nicht viel unter Naturgrösse der Kopf und die Tatzen eines Löwen, darunter der Kopf eines Schaafes welches jener würgt. — Diess ist ein glückliches Sinnbild des erschlagenen friedlichen Hirten, der Gedanke, dass in dem Augenblicke, wo die Verwilderung des menschlichen Geschlechts den entsetzlichsten Grad erreicht, Wuth und Blutdurst zum erstenmal in der Thierwelt losbricht, dieser Gedanke ist sehr zu loben. Auch ist der Kopf des Löwen gut, ohne Zweifel nach der Natur, gezeichnet, nur fehlt es an dem Ausdrucke des Grimmes, und wenn man den Kopf des Schafes zudeckt, sollte man eher vermuthen, dass er auf seinen Tatzen ruhend lauert, als dass er eben über seinen Raub herfällt.

An den Steinen des Altars liest man zwey Buchstaben wegen des Schmutzes nicht mit vollkommner Sicherheit. Wie mir nach genauer Prüfung schien L. B., doch könnte der letzte Buchstabe vielleicht auch ein R seyn. Daneben ist etwas vermuthlich von einem früheren Besitzer, sichtbar geflissentlich weggeschabt, allem Ansehen nach die Jahrszahl. Die Anfangsbuchstaben könnten Louis de Boullogne bedeuten. Es hat zwey französische Mahler dieses Namens gegeben; wenn meine Vermuthung über das Zeitalter richtig ist, so wäre dabey an den älteren (gebohren 1609, gestorben 1674) zu denken. Allein ich weiss nicht, ob er sich dieser Namensbezeichnung bedient hat, und meinem Gedächtniss ist kein Werk dieses Meisters gegenwärtig wonach ich die Gültigkeit dieser Annahme beurtheilen könnte. Der Mahler, von dem das Bild herrührt, hat, wie mich dünkt, am meisten

die Schule der Carracci vor Augen gehabt, aber in ihrer Ausartung ins Rohe und Gemeine, wozu der Keim schon in einigen Werken des Hannibal Carracci liegt.

Dass der Künstler nicht darauf verfallen, die Eva durch blondes Haar und entsprechende Gesichts- und Fleischfarbe mit den schwarzhaarigen männlichen Figuren zu contrastiren, zeigt entweder Vorliebe für das Bräunliche, oder Anhänglichkeit an sein weibliches Modell welches zuverlässig, so wie das männliche, einem südlichen Lande angehörte. Diese Umstände stehen der Annahme eines flamandischen Meisters entgegen, welche wohl nur durch einige röthliche Tinten am Gesicht, den Fusszehen und Fingern der Eva, so wie durch die Ueberfülle ihres Körperbaues veranlasst werden konnte.

Die Freyheit der Behandlung verräth allerdings ein Original, aber von einem Meister des zweyten oder dritten Ranges, der in dem Ganzen Fertigkeit im Technischen der Malerey, in der Zeichnung des Nackten, der Carnation, der Beleuchtung, auch in der materiellen Gruppirung, aber keineswegs eine hohe Sinnesart bewiesen, und sein Werk weder mit sittlicher Anmuth noch mit tiefer Bedeutung auszustatten gewusst hat.

Beilage 3.

(Vergl. S. 176.)

Konzept eines Gutachtens August Wilhelm Schlegels über die architektonische Dekoration der Universitäts-Aula zu Bonn.

(Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden: A. W. von Schlegels Nachlass. Academica Nr. 19.)

An den Rector Magnificus und den hochlöblichen Senat der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität.

Ew. Magnificenz und dem hochlöblichen Senat beehren wir uns dem empfangenen Auftrage gemäss über die von dem Maler Götzenberger vorgeschlagene architektonische Dekoration der Aula nach wiederholter, auch mit Herr Bau-Conducteur Leydel vorgenommener Besichtigung folgendes gutachtlich zu berichten.

Wir können die Aufstellung wirklicher Säulen in solcher Entfernung von der Wand, dass das darüber angebrachte Gebälk, bis an den vorderen Rand der oben herumlaufenden Gallerie vortritt, auf keine Weise anrathen, und zwar aus folgenden Gründen.

1) Die Säulen würden, um in dem gehörigen Verhältnisse zur Höhe zu stehen, von beträchtlicher Dicke seyn müssen, und würden starke Schlagschatten auf die Gemählde werfen.

2) Da der Saal einen grossen Theil seines Lichtes von den oberen Fenstern erhält, so würde durch die so weit vortretende Bretterbekleidung des Gebälkes der obere Theil der Gemälde ebenfalls sehr in den Schatten gestellt werden.

3) Durch die beiden Säulen neben dem Catheder würde dasselbe eingeengt und der Aufgang dazu unbequem gemacht werden, da die Stufen zu dem oberen Catheder zwischen der Säule und der Wand, zu dem unteren aber vor der Säule angebracht werden müssten.

4) Der Verlust an Raum würde beträchtlich seyn, da der Saal ohnehin schon für die bei feierlichen Gelegenheiten zu erwartende Frequenz kaum geräumig genug ist.

5) Durch Ausführung des vorliegenden Plans steht, ungeachtet aller dazu erforderlichen Aufopferungen dennoch keine den Regeln der Architektur gemässe Decoration zu erreichen. Denn die Säulen an der rechten und linken Seite des Saales stehen einander zwar symmetrisch gegenüber, aber die Säulenweiten fallen überall in einem ganz unerlaubten Grade verschieden aus.

6) Da die Säulen nichts zu tragen haben, als die leichte Gallerie mit ihrer Balustrade, welche Last in gar keinem Verhältnisse zu ihrer Stärke steht, so wird ihre Zwecklosigkeit sehr auffallend seyn. Die Säule, wiewohl der vorzüglichste Schmuck der Architektur ist doch ihrer Natur nach eine Stütze und darf nur da angebracht werden, wo sie als solche erforderlich ist. Die Aufgabe der Architektur ist, den nothwendigen Gliedern eine schöne Form zu geben, aber es widerspricht ihren Grundgesetzen, überflüssige Glieder als blossen Zierrath anzubringen.

Bei einem neu entworfenen Bau pflegt der Architekt dem

Bildhauer und Maler die zu decorirenden Räume anzuweisen. Da diess hier aber nicht hat geschehen können, weil man sich mit dem Vorhandenen begnügen musste, so steht es wohl dem Architekten zu, die leidlichste Lösung der bedingten und irrationalen Aufgabe zu finden.

Das rathsamste dürfte demnach seyn mit der Decoration bis zur Vollendung der Gemälde zu warten, und alsdann die Sache der Ober-Bau-Deputation in Berlin vorzulegen, um von dorther, wo man eine grosse Uebung und Erfahrung in dergleichen Dingen hat, einen Riss zu erhalten.

Vielleicht würde es vortheilhaft seyn, den durch die Gemälde nicht bekleideten Theil der Wände nicht einfärbig zu malen, sondern zu marmoriren. In dem oberen Theil liessen sich etwa gemalte Drapperien anbringen, welche nach den Tragsteinen, wenn diese nicht wegzuschaffen sind, angeordnet und abgetheilt, den Uebelstand derselben weniger auffallend machen würden.

Unter den Gemälden könnte in geringer Entfernung von der Wand eine wirklich in Holz oder Eisen ausgeführte Balustrade hingeführt werden, um sie vor Beschädigungen zu schützen.

Bonn den 5ten Jan. 33.

Beilage 4.

(Vergl. S. 179.)

a) Abschrift eines Briefes August Wilhelm Schlegels an den Prinzen Albert von Sachsen-Coburg-Gotha.

(Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden: A. W. von Schlegels Briefwechsel, Bd. 1. Klette 385. 1.)

An Se. Königliche Hoheit den Prinz Albert von Sachsen-Coburg-Gotha.

Durchlauchtigster Prinz!

Ew. Königliche Hoheit bitte ich ehrerbietigst um Erlaubniss, auf den Wunsch meines verehrten Amtsgenossen, des Herrn Dr. Scholz, Professors der katholischen Theologie und Domcapitulars zu Cöln, eine Angelegenheit vorzutragen und zu

gnädiger Berücksichtigung zu empfehlen, welche zwar zunächst die Verherrlichung der altberühmten Stadt Cöln und ihrer Metropolitan-Kirche betrifft, aber auch die Theilnahme aller Kenner und Freunde der mittelalterlichen Baukunst lebhaft in Anspruch nimmt.

Ew. Königlicher Hoheit ist gewiss bekannt, dass unser hochherziger Monarch mit Begeisterung den Gedanken ergriffen hat, diesen Dom mit seinen Thürmen nach dem ursprünglichen Plan zu vollenden. Es ist diess freilich beinahe ein riesenhaftes Unternehmen, theils wegen der grossen Dimensionen des Grund- und Aufrisses, theils weil diese Cathedrale, da der Bau schon seit viertehalb Jahrhunderten unterbrochen worden, mehr als irgend eine andere ein Bruchstück geblieben ist. Der hochselige König hatte schon eine gründliche Reparatur des Einsturz drohenden Chores, des einzigen fertigen Theiles besorgt. Friedrich Wilhelm der IV hat nun zum ferneren Ausbau grosse jährliche Summen angewiesen; die Bürger von Cöln und die Bewohner der Diöcese haben nach Kräften aus eignen Mitteln unterzeichnet. Nicht allein diess: sondern in ganz Deutschland haben sich Vereine gebildet, welche den Eifer anregen und die gesammelten Geldbeiträge einliefern. Es schien eine National-Angelegenheit zu seyn, unsere westliche Gränze durch ein sowohl wegen der Reinheit des Styls, als wegen des majestätischen Umfanges in seiner Art einziges Meisterwerk zu schmücken. Im verwichenen Sommer hat der König in Gegenwart vieler erlauchten Einheimischen und Fremden den Grundstein feierlich gelegt, und seitdem ist die Arbeit in vollem Gange.

Das dirigirende Comité in Cöln hat sich nun an die in Oxford gestiftete gelehrte Gesellschaft für die Aufbewahrung und Förderung der Denkmale Gothischer Architektur gewendet, mit einer Einladung, zu dem Cölner Dombau thätig mitzuwirken. Wir bitten Ew. Königliche Hoheit um ein huldreich gewährtes Zeichen Ihres Beifalls und Ihrer Gönnerschaft, wodurch der Erfolg unseres Anliegens auf das nachdrücklichste gesichert werden würde, da Ihr zweites Vaterland schon gewohnt ist, Ihren erlauchten Namen an der Spitze jedes edlen neigennützigen Bestrebens zu sehen.

Eingedenk der Zeit, wo die Universität das Glück hatte, Sie, durchlauchtigster Prinz, zu ihren akademischen Mitbürgern zu zählen, ergreife ich diese Gelegenheit, den Ausdruck der ehrerbietigsten Gesinnungen zu erneuern, womit ich die Ehre habe, zu seyn

Ew. Königlichen Hoheit
unterthänigster

Bonn, den 27sten März 1843. A. W. von Schlegel.[1])

b) Antwort des Prinzen Albert von Sachsen-Coburg-Gotha[2]) an August Wilhelm Schlegel.

(Ebenda. Klette 385. 2.)

Mein bester Herr von Schlegel.

In Erwiederung auf Eurer Hochwohlgebornen mir so angenehmen Zuschrift vom 27ten v. M. kann ich sagen, dass ich dem Unternehmen der Wiederherstellung und des Ausbaues des Domes zu Köln mit Aufmerksamkeit gefolgt bin. Einer persönlichen Theilnahme an dessen Förderung stellen sich jedoch locale Hindernisse entgegen. Die gegenwärtige so grosse Reizbarkeit in kirchlichen Angelegenheiten würde unfehlbar jeden meiner Schritte (und irgend einen in der Stille zu thun würde kaum möglich sein) einer eifersüchtigen und daher unbilligen Beurtheilung blosstellen. Sollte sich mir indessen gegen meine Erwartung die Möglichkeit bieten, die Erfüllung des mir ausgedrückten Wunsches ohne Anstoss an die erwähnten Hindernisse erreichen zu können, so werde ich sie mit Vergnügen ergreifen. —

Empfangen Sie den Ausdruck wahrer und alter Hochachtung mit der ich bin

Eurer Hochwohlgebornen
aufrichtig ergebener

Buckingham Palace April 14. 1843. Albert.

[1]) Die Unterschrift eigenhändig. [2]) Der ganze Brief ist eigenhändig.

Namenverzeichnis.

A.

Acerbi, Giuseppe 165. 166.
Aelian 61.
Aeschylus 63. 64. 65. 66. 156. 159.
Agorakritos 61.
Albani, Kardinal 163.
Albano, Francesco 123.
Albert von Sachsen-Coburg-Gotha 189. 191.
Alexander der Grosse 61. 166. 167.
Algardi, Alessandro 95.
Alkamenes 61.
Altdorfer, Albrecht 128.
Altenstein, Karl Freiherr von Stein zum 173. 174. 181.
Angelico, Fra (da Fiesole) 142. 145. 170. 171. 180.
Apelles 61.
Ariosto 36. 73. 123. 146. 159.
Aristides 61.
Aristophanes 66.
Aristoteles 85. 88.
Arnim, Achim von 110.
Ast, Friedrich 110.

B.

Bartolommeo, Fra 106. 116. 117. 125. 142.
Bartolommeo Veneto 50.
Basan, F. 18.
Baskow, Bernhard von 134.
Batoni, Pompeo 49. 56.
Batteux 88.
Baumgarten, Alexander 81. 86.
Beauvarlet 17.
Beethoven 65.
Bellini, Gentile 50.
Bellini, Giovanni 116. 123.
Berghem, Nicolas 100.
Bernhardi, Ferdinand 31. 156.
Bernhardi, Sophie geb. Tieck 156.
Bernini, Lorenzo 94. 95. 106. 152. 153. 175.
Boccaccio 176.
Böhme, Jakob 123.
Böttiger, Carl August 13. 29. 64.
Boileau 88.
Boisserée, Melchior 147.
Boisserée, Sulpice 147. 172.
Bol, Ferdinand 48. 57.
Bolt, Friedrich 107.
Botticelli, Sandro 65.
Boucher, François 106.
Bouterwek, Friedrich 29.
Brabeck, Freiherr von 26.
Broglie, Albertine von 164.
Brun, Ida 157.
Bürger, Gottfried August 4. 16. 18. 22.
Buffon 158.
Burke 34. 86.
Bury, Friedrich 59. 60. 102. 108. 145. 155.
Byron 19.

C.

Canova, Antonio 145. 152.
Camuccini, Vincenzo 153.
Carove, F. W. 60.
Carpione, Giulio 17.
Carracci, Annibale 52. 53. 115. 155. 187.
Carstens, Asmus 114. 145.
Casanova, Giovanni 25. 29.
Chamfort 32.
Chênedollé 19.
Chodowiecki, Daniel 63.
Ciccognara, Leopoldo 165. 166.
Cicero 85.

Cignani, Carlo 52.
Cima da Conegliano 116.
Claude (Gelée) Lorrain 12. 46. 47. 57. 100.
Cockerell, Karl Robert 168. 169. 170.
Cornelius, Peter von 67. 145.
Correggio 3. 25. 27. 41. 49. 54. 56. 59. 69. 73. 78. 99. 100. 104. 106. 116. 117. 118. 120. 122. 123. 124. 125. 146. 161. 178.
Coypel, Charles Antoine 106.

D.

D'Alton, Eduard 177. 178.
Dannecker, Joh. Heinrich 147.
Dante 36. 63. 64. 65. 66. 84. 98. 103. 116. 123. 127. 143. 146. 154. 155. 158. 176.
David d'Angers 179.
David, Jacques Louis 28. 106. 112. 113. 115.
Denis, Simon 155.
Diderot 35. 46. 99.
Dionys von Halikarnass 12. 85.
Docen, J. B. 144.
Dominichino 115. 123.
Dossi, Dosso 104.
Duchesnois, Cathérine Joséphine 115.
Ducros, Pierre 155.
Dürer, Albrecht 39. 120. 123. 124. 125. 127. 128. 129. 130. 146.
Dyck, Anton van 59.

E.

Eggers, Friedrich 145.
Ellenauer 140.
Ernst, Charlotte 2.
Eschenburg 175.
Euripides 66. 158. 159.
Eyck, van 128. 130.

F.

Fabroni, Angelo 168.
Feonet 96.
Fea 162.
Fernow 155. 162.
Feselen, Melchior 128.
Fichte 87.
Fiesole siehe Angelico, Fra.
Fiorillo J. D. 28. 137.
Flaxman, John 37. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 154. 163.
Fochem 173. 182. 183.
Forsell 170.
Forster, Georg 13. 14. 46. 51. 52. 55. 127. 138.
Fouqué, Friedrich de la Motte 156.
Franceschini, Marcantonio 49.
Francia, Francesco 48.
Friedrich der Grosse 5.
Friedrich Wilhelm IV. 190.

G.

Garcis, Franz 29.
Garofalo, Benvenuto Tisi da 17.
Genelli, Hans Christian 130. 130.
Gérard, François 112. 113. 172.
Gerhard, Eduard 177.
Gessner, Salomon 175.
Ghiberti, Lorenzo 95.
Giordano, Luca 17.
Giorgione 117.
Giotto 123. 145.
Girodet, Anne Louis 112.
Giulio Romano 76. 106. 116. 117. 123.
Giuntotardi 155.
Gmelin, Friedrich Wilhelm 155.
Goethe, Johann Wolfgang 4. 5. 20. 21. 23. 25. 28. 31. 36. 38. 41. 58. 60. 62. 63. 67. 70. 75. 77. 82. 89. 96. 99. 111. 113. 114. 116. 123. 125. 127. 133. 143. 144. 148. 150. 152. 154. 155. 156. 162. 168. 176. 178. 179.
Gotter 55.
Grätsch 108.
Gries, Johann Dietrich 134.
Grohmann, J. G. 25.
Groote, E. von 60.
Guarini 123.

Guercino 17.
Guérin, Pierre 114. 153.

H.

Hackert, Philipp 47.
Hagedorn, Christian Ludwig von 25.
Haller, Albrecht von 96.
Hardenberg, Friedrich von (Novalis) 32. 44. 69. 72.
Harriet 153.
Harris, James 135.
Hartmann, Ferdinand 145.
Heine, Johann August 63. 64. 67.
Heinecken, Karl Heinrich von 17.
Heinse, Wilhelm 19. 51. 52. 55. 130.
Hemsterhuys, Franz 38. 92. 93. 95.
Herder, Johann Gottfried 7. 14. 31. 93. 98. 143.
Hesiod 67.
Hirt, Aloysius 36. 37. 66. 160. 169.
Hölderlin, Friedrich 71.
Hofmann, Joseph 114.
Hogarth, William 40. 62. 86. 105.
Holbein, Hans der Jüngere 39. 47. 48. 49. 57. 106. 119. 120. 128. 129. 130. 138.
Home, Henry 86.
Homer 22. 63. 64. 65. 66. 67.
Hondekoeter 100.
Hormayr, Joseph von 134.
Huber, Ludwig Ferdinand 45.
Humboldt, Caroline von 110. 113.
Humboldt, Wilhelm von 114. 156.
Hummel, Johann Erdmann 108.

I.

Imhof, Amalie von 139.
Immermann, Karl Leberecht 180.
Isokrates 85.

J.

Jordaens, Jakob 17.
Jones, William 14.
Juster, Joseph 17.

K.

Kant 26. 34. 85. 86. 87.
Kaufmann, Angelika 17. 41. 154.
Kaysermann 155.
Koch, Joseph Anton 141. 154. 155
Köremon siehe Scheyb.
Körner, Christian Gottfried 5. 9. 10.
Konstantin der Grosse 166.

L.

Laer, Pieter van (Bamboccio) 40. 105.
Lanzi, Luigi 171.
Lastro 171.
Laugier, Abbé 25.
Lavater, Johann Caspar 18.
Lehninger 18.
Lempereur, Louis 17.
Lenôtre, André 160.
Leochares 26.
Leonardo da Vinci 24. 39. 48. 49. 50. 57. 99. 101. 102. 108. 118. 119. 123. 124. 125. 131. 144.
Lessing 14. 31. 35. 36. 45. 51. 75. 84. 85. 92. 93. 98. 104. 135. 136. 143. 161.
Lips, Johann Heinrich 59. 67.
Lochner, Stephan 130.
Longin 85.
Louis de Boulogne 186.
Luini Bernardino 102. 108.
Lysipp 61. 159. 166. 167.

M.

Mantegna, Andrea 116. 123.
Marin, Charles Josephe 153.
Marini, Aloisio 160.
Marino, Giambattista 123.
Masaccio 123.
Mengs, Anton Raffael 1. 3. 13. 19. 22. 25. 27. 39. 48. 96. 98. 121. 122. 125. 130. 144. 153. 163. 168.
Mentor 61.
Mereau, Sophie 41. 60.
Metternich 140. 142.
Memling, Hans 128.
Meyer, Heinrich 20. 60. 62. 67. 77. 114. 116. 143. 144. 153. 155. 162. 178.

Michelangelo Buonarotti 4. 5. 25. 27. 41. 59. 65. 74. 84. 95. 106. 123. 126. 129. 144. 152. 157. 159. 172. 178. 185.
Migliori, Francesco 17.
Mignard, Pierre 29.
Milizia, Francesco 27.
Milton, John 65.
Mionet 173.
Montagnini, Pietro Paolo 155.
Moritz, Karl Philipp 89.
Mozart, Wolfgang Amadeus 4.
Müller, K. L. M. 26.
Müller, Maler 139. 156.
Mummius 60.
Murillo, Bartolomé Esteban 124.
Mustoxidi, Andrea 166. 167.
Myron 61.

N.

Nahl, Joh. Aug. der Aeltere 96.
Nahl, Joh. Aug. der Jüngere 114.
Napoleon 60. 152. 165.
Necker, Jacques 164.
Newton, Isaac 90.
Nicolai, Friedrich 14.
Novalis siehe Hardenberg.

O.

Orcagna, Andrea 171.
Ossian 108.
Ostade, Adrian van 4.
Overbeck, Friedrich 75. 141. 145. 146.

P.

Palladio, Andrea 160.
Palma Vecchio 117.
Panofka, Theodor 177.
Panthias 167.
Parent, Aubert 108.
Parrhasius 61.
Paulus, Caroline 156.
Paulus, Sophie 172.
[illegible]o, Pietro 48. 55. 116. 121. 125. 145.
Petrarca 123. 176.
Phidias 22. 61. 94. 159. 165. 166.
Pick 172.
Pietro da Cortona 175.
Pigalle, Jean Baptiste 96.
Piles, Roger de 25.
Pindar 36. 66.
Piombo, Sebastiano del 126.
Pirolo, Tommaso 63.
Platner, Ernst 145. 177.
Platon 1. 85. 89.
Plinius 41. 61. 91. 169.
Plutarch 35.
Podesta, Andrea 17.
Polyclet 43. 61. 159.
Polygnot 61.
Pommereul, François René Jean de 27. 28.
Pontormo, Jacopo da 178.
Pope, Alexander 66.
Poussin, Nicolas 25. 51. 100.
Praxiteles 61. 169.
Properz 36.
Protogenes 61.

Q.

Quatremère de Quincy 170.
Quintilian 85.

R.

Racine 158.
Raffael Santi 2. 3. 5. 6. 13. 24. 25. 27. 28. 39. 40. 41. 44. 53. 54. 55. 57. 65. 73. 75. 76. 78. 101. 102. 103. 104. 106. 113. 114. 116. 117. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 127. 128. 129. 131. 132. 139. 144. 145. 146. 147. 152. 154. 159. 175. 178.
Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von 25. 27. 95. 108.
Rauch, Christian 170. 177.
Rehberg, Friedrich 154.
Reichardt, Johann Friedrich 13. 32.
Reinhard, Johann Christian 155.
Rembrandt 26. 39. 48. 57. 59. 100. 105.

Reni, Guido 18. 55. 115. 130. 171.
Rigaud, Hyacinthe 29.
Ritter, Heinrich Wilhelm 67.
Rocca, von 164.
Roland, S. S. 26.
Rosa, Salvatore 42. 46. 47. 100. 105.
Rota, Martinus 17.
Rousseau, Jean Jacques 101.
Rubens, Peter Paul 17. 26. 40. 50. 51. 57. 59. 100. 130. 138. 178. 179. 182. 184. 185.
Ruisdael, Jakob van 46. 57. 100.
Rumohr, Felix von 139.
Ruscheweyh, Ferdinand 67.

S.

Sachs, Hans 159.
Sadeler, Rafael 17.
Sarto, Andrea del 48. 55. 58. 116. 117. 126.
Savonarola 28.
Schadow, Johann Gottfried 107. 146.
Schalcken, Gottfried 100.
Schelling, Friedr. Wilhelm Joseph 26. 73. 87.
Scheyb, Franz Christ. von (Köremon) 25.
Schick, Gottlieb 145. 154.
Schiller 4. 5. 8. 9. 10. 13. 16. 18. 19. 20. 21. 22. 25. 26. 87. 111.
Schinkel, Karl Friedrich 174. 182.
Schlegel, Caroline 20. 26. 44. 45. 55. 56. 73. 156. 177.
Schlegel, Dorothea 43. 73. 76. 110. 131. 134. 136. 142. 151. 154. 157. 177.
Schleiermacher, Friedrich 31. 33. 44. 72. 80.
Schnorr, Ludwig von Carolsfeld 143. 146.
Schubert, Franz 25.
Schütz, Christian Gottfried 32.
Schulze, Johann 162.
Shakespeare 5. 73. 84. 123. 131. 159. 175.
Simonides 35.
Skopas 61. 169.
Snyders, Franz 100.
Sonnenfels, Joseph von 140.
Sophokles 10. 66. 159.
Sostratus 167.
Staël, Frau von 150. 157. 164. 172. 179.
Steen, Jan 40.
Steffens, Heinrich 44. 56.
Strange, Robert 18.
Strigel, Bernhard 131.

T.

Tasso, Torquato 73. 123. 146.
Ternite, Wilhelm 170. 181.
Theoderich von Prag 141.
Thomas von Modena 141.
Thorwaldsen, Bertel 147. 153.
Tieck, Christ. Friedrich 107. 113. 114. 164. 165. 169. 170. 176.
Tieck, Ludwig 23. 24. 31. 63. 101. 156.
Tisi siehe Garofalo.
Timanthes 61.
Tizian 17. 41. 48. 100. 101. 102. 116. 117. 119. 121. 123. 128. 146. 184.
Trevisani, Francesco 48.
Turchi, Alessandro (l'Orbetto) 17.

V.

Vasari, Giorgio 24. 29. 48. 50. 171. 178.
Veit, Dorothea siehe Schlegel.
Veit, Johannes 141. 143. 154.
Veit, Philipp 141. 143. 145. 146.
Veronese, Paolo 17. 51. 52. 104. 117.
Virgil 40.
Visconti, Ennio Quirino 170.
Vitruv 97. 98. 136. 160.
Volpato, Giovanni 102. 155.
Voss, Joh. Heinrich, der Vater 22.
Voss, Heinrich, der Sohn 151.

W.

Wach, Wilhelm 146.
Wächter, Heinrich 114.
Wackenroder, Wilhelm 23. 24. 133.

Wallis, John William 155.
Walpole, Horatio 62. 100.
Walraf, Ferdinand Franz 130.
Watelet, Claude Henri 18.
Weitsch, Friedrich Georg 108.
Werff, van der Adrian 105.
Winckelmann, Johann Joachim 1. 2. 5. 6. 7. 8. 9. 11. 12. 15. 18. 19. 20. 22. 36. 37. 38. 43. 45. 51. 65. 66. 75. 77. 83. 84. 89. 93. 96. 98. 111. 135. 136. 139. 144. 153. 159. 162. 163. 164. 168. 171.
Wolfram von Eschenbach 131.
Wurmser, Nikolaus 141.

Z.

Zanetti, Antonio Maria 165.
Zannoni, Giovanni Battista 168.
Zeuxis 44. 61.
Zoëga, Georg 155.

Schlegel, August Wilhelm: Schriften und Dichtungen.

Athenäumsfragmente 33—42.
Berichte an das preussische Kultusministerium 173 f.
Berliner Vorlesungen von 1801/2. 80—105. 109 f.
Berliner Vorlesungen von 1827. 174 f.
Beschreibung eines bei Lechenich ausgegrabenen Erzgefässes 177.
Fra Angelicos Krönung Mariä 170—172.
Gedichte:
Adonis 17.
An die Rhapsodin 16 f.
An Ida Brun 157.
Ariadne 17.
Arion 17. 61.
Cleopatra 18.
Das Grab der Medicis 157.
Der Bund der Kirche mit den Künsten 56. 74 f.
Der Dom zu Mailand 156 f.
Die Kunst der Griechen 60 ff.
Gemäldesonette 54 ff. 58 ff.
Kampaspe 61.
Lebensmelodien 25 f.
Legende vom hl. Lukas 56 f.
Pygmalion 22 f. 61.
Rom 151 f.
Gemäldegespräche 44—58.
Konzept einer Gemäldebeschreibung: Der Tod Abels 173 f. 183—187.
Konzept eines Gutachtens über die architektonische Ausschmückung der Universitäts-Aula zu Bonn 176. 187—189.
Lettre sur les chevaux de bronze de la basilique de S. Marc à Venise 165—167.
Niobé et ses enfants 167—170.
Recensionen: Bouterwek 29. — Chamfort 32. — Grohmann 25. — Horen 21 f. — Müller 26. — Pommereul 27 f. — Roland 26 f. — Schiller 18 ff. — De Staël 157 f. — Voss 22. — Wackenroder 23 f. — Winckelmann 162 ff.
ben an Goethe 152—156.
a der letzten Jahre 175—179.
en gegenwärtigen Zustand der bildenden Künste 106.

Ueber die berlinische Kunstausstellung 106—108.
Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse 62 -67.
Verzeichnis einer von Eduard d'Alton hinterlassenen Gemäldesammlung 177 f.
Wiener Vorlesungen 158 -162.

Schlegel, Friedrich: Schriften und Dichtungen.

Athenäumsfragmente 33—42.
Deutsches Museum 139—141.
Europa 110—133.
Gedichte: An Heliodora 69 f.
Farbensinnbild 77. 128.
Herkules Musagetes 75 f.
Gespräch über die Poesie 73.
Grundzüge der gotischen Baukunst 136—138.
Ideen 70 - 73.
Jugendbriefe 2—8. 12 f.
Kunsturteil des Dionysius über Isokrates 85.
Lessingaufsatz 14 f.
Lessings Geist aus seinen Schriften 134—136.
Lucinde 28. 68 f.
Lyceumsfragmente 32 f.
Ueber die deutsche Kunstausstellung zu Rom 1819. 143—148.
Ueber die Diotima 10—12.
Ueber die Grenzen des Schönen 8—10.
Ueber die homerische Poesie 85.
Ueber die Philosophie 43 f.
Ueber Georg Forster 13 f.
Ueber Goethes Wilhelm Meister 42 f.
Von den Schulen der griechischen Poesie 8.
Vorlesungen über die Geschichte der alten und neueren Litteratur 138 f.

Berichtigungen.

S. 4 Zeile 3 f. von unten lies: Brief vom Nov. 1793, statt: Brief vom 10. Nov. 1793.
S. 5 Zeile 18 von oben lies: welches ich kenne, statt: das ich kenne.
S. 29 Zeile 9 von oben lies: Bouterweks, statt Bonterweks.
S. 170 Zeile 1 der Anmerkungen lies: Ennio, statt: Enrico.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Lossen.

Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

IV.

Gerhart Hauptmann.

Von

U. C. Woerner.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Gerhart Hauptmann.

Von

U. C. Woerner.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorrede zur ersten Auflage.

Im Hinblick auf die verschiedenen Bedürfnisse verschiedener Aufgaben und Vorwürfe gewährt der Herausgeber dieser „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte“ den einzelnen Verfassern vollkommene Selbständigkeit und die Freiheit, gelegentlich einmal statt der strengsten philologisch-historischen Methode eine mehr ästhetisch-psychologische Betrachtungsweise zu wählen. Wenn irgendwo, ist es gerechtfertigt, sich dieser Freiheit bei der Beurteilung eines lebenden, in voller Schaffenskraft stehenden Dichters zu bedienen. Ja in solchem Falle wäre jede andere Behandlungsart so unstatthaft wie unfruchtbar.

Freilich verläfst sogleich den sichern Boden, wer sich der philologisch-historischen Methode entschlägt. Sie ist die bewährte und anerkannte, während es weder eine allgemein gutgeheifsene Ästhetik giebt noch einen ohne weiters anzulegenden psychologischen Mafsstab.

Da mufs sich denn der Beurteiler, um einen festen Standpunkt zu gewinnen, das Verfahren der vergleichenden Litteraturgeschichte zu eigen machen, mufs Menschen an Menschen messen, Werke an Werken, Wirkungen an Wirkungen. Das Ergebnis solcher Vergleichung kann jeder nachprüfen. Alles andre ist Meinung, Mutmafsung, Mode, und der Dichter wird zu leicht, wie fast täglich in der Presse, das Opfer des persönlichen Geschmackes, ja der Laune seines Richters.

Für den, der auf philologisch-historische Weise verfährt, sind alle Werke eines Autors gleich ergiebige Gegenstände der Untersuchung. Nicht so für den, der sie nach vergleichender Methode ästhetisch-psychologisch betrachtet. Ein Drama z. B. wie „Florian Geyer“ neben ein anderes derselben Ordnung gestellt wie „Die Weber“ — und die Werke eines Dichters unter einander zu vergleichen ist das Nächste und Wichtigste — ein solcher Versuch zeigt sich neben dem Vorgänger schlechthin als mifsraten und ist mit einigen begründenden

Bemerkungen zu erledigen, wogegen wiederum andere, auch weniger geglückte Werke noch durch die Art des Mifslingens zu belehrenden Gegenüberstellungen Anlafs geben. Dies mag die ungleiche Raumzuteilung an die einzelnen Kapitel und innerhalb derselben erklären und, wenn nötig, entschuldigen.

Dafs der Verfasser ohne Hafs, wohl aber mit viel Neigung an seine Arbeit gegangen ist, wird ihr den wissenschaftlichen Charakter nicht entzogen, sondern eher gewahrt haben. Denn ein liebevolles Sich-befassen mit den Dingen, wie es Goethe in „Hans Sachsens poetischer Sendung" verlangt, ist die Grundbedingung jeder ersprieſslichen Thätigkeit, sei es in der Kunst, sei es in der Wissenschaft.

München, im August 1897.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Da wir nun, nach dem Verlauf von vier Jahren, diese Betrachtungen wieder aufnehmen und in drei neuen Kapiteln fortsetzen, ist Hauptmann unterdessen in der gleichen thatkräftigen, aber nicht immer gesegneten Eile vorwärts geschritten, und drei weitere Bühnenschöpfungen haben ihr Schicksal, Sieg oder Niederlage, schon erlebt und erlitten.

„Fuhrmann Henschel" errang sich den Beifall im Sturm, „Schluck und Jau" und „Michael Kramer" wurden von Publikum und Kritik beinahe verächtlich abgewiesen. Und nun begab sich das Merkwürdige: man fing an, auch die früheren Erfolge durch das trübende Medium dieser unerwarteten Mifserfolge zu sehen. Die „Versunkene Glocke" z. B., mit fast einmütigem Jubel begrüfst, wird jetzt, im Rückblick, strenge beurteilt, ja verurteilt und der Satz aufgestellt, nach „Hanneles Himmelfahrt" sei des Dichters Kraft unzweifelhaft gesunken.

In der vorliegenden Schrift brauchte das Urteil über die früheren Werke nirgend verändert zu werden: die allgemeine Erfahrung während der vergangenen vier Jahre hat ihm nicht Unrecht gegeben.

Freiburg i. B., im September 1901.

U. C. Woerner.

Inhalt.

		Seite
I.	„Promethidenlos“. „Vor Sonnenaufgang“	1
II.	„Das Friedensfest“	11
III.	„Einsame Menschen“	20
IV.	„Die Weber“. „Florian Geyer“	29
V.	„Kollege Crampton“. „Der Biberpelz“. Novellen	47
VI.	„Hanneles Himmelfahrt“	59
VII.	„Die versunkene Glocke“	69
VIII.	„Fuhrmann Henschel“	82
IX.	„Schluck und Jau“	98
X.	„Michael Kramer“	111

I.

„Promethidenlos.“ „Vor Sonnenaufgang.“

Ein Dichter will zur Zeit seines Anfangs von einem unerschlossenen Gebiet Besitz ergreifen, über dessen Beschaffenheit und Grenzen die litterarischen Landkarten keinen Aufschluſs geben. Sogleich erheben die „Kenner“, das heiſst die Kenner des schon Geschriebenen und Beschriebenen, die Geographen der Kunst, warnend, ja drohend ihre Stimmen, und nur zu oft verstärkt Spott, Hohn und Verwünschung den Chor. Strebt er trotzdem unbeirrt weiter in der Richtung, die ihm sein innerer Drang geboten, so folgt ihm zunächst nur eine kleine Schar, sei es aus Freude an jedem kühnen, Widerspruch erregenden Unternehmen, sei es aus bloſser Neugierde. Andere drängen nach, um selbst zu schauen. Erst sehen sie nur die Mängel, bald finden sie manches Gute, manchen Vorzug; mehr und mehr gesellen sich hinzu, sind zufrieden und vertragen sich, und wenn „der Wirt des Landes“ in Wahrheit ein Genius ist, wird er endlich sein ganzes Volk zu Gaste haben.

Gerhart Hauptmann wurde am 15. November 1862 zu Salzbrunn in Schlesien geboren. Nachdem er sich in verschiedenen Berufen als Landwirt, Bildhauer und Student der Naturwissenschaften versucht hatte, gab er 1885 seine erste Dichtung heraus, „Promethidenlos“, die ungeschickte, miſslungene Nachahmung eines andern, berühmten Jugendwerkes, des „Childe Harold“.

Auch des deutschen Promethiden Pilgerfahrt beginnt mit [illegible]nschiffung in der Heimat und geht nach südlichen [illegible]ortugal, Spanien, Italien. Aber auf dieser ersten

Reise ist er nicht in sein rechtes Fahrwasser geraten: steuerlos treibt er auf idealen Gewässern, um endlich in Neapel Anker zu werfen. Selbst dort wandelt der melancholisch Grübelnde nicht auf festem Boden und erfaßt kaum ein verwirrtes und schwaches Bild der Dinge, an denen er vorüberstreift. Das Büchlein verschwand denn auch später auf Veranlassung seines Urhebers aus dem Buchhandel und ist jetzt nur in wenigen Händen.

Was unsere Teilnahme noch dafür erwecken kann, ist die „Feuerseele", die da leidend und kämpfend strebt, der pessimistisch-revolutionäre Grundton, der Protest gegen alles Schlechte, der sich wie ein Leitfaden durch das Labyrinth der Träume und Gedanken zieht. Zu einer Zeit entstanden, wo die Wahl zwischen der bildenden Kunst und der Poesie in der Seele des Jünglings unentschieden war — denn 1884 lebte Hauptmann noch als Bildhauer in Rom —, trägt dieser erste dichterische Versuch vor allem das Gepräge qualvoller Unsicherheit und tastenden Unvermögens. Auch die wahrhaft kindliche Verskunst, mit der die achtzeilige Stanze, anfänglich in strenger Form, dann freier und freier, behandelt ist, würde den nicht näher unterrichteten Beurteiler ein viel jugendlicheres Alter des Verfassers vermuten lassen. Am Schlusse zerschlägt der Held die wenig durchgespielte Leier an der Felsenwand, daran verzweifelnd, je das Ideal zu erreichen, das ihm in einigen besser gelungenen Versen des letzten Gesanges vorschwebt:

„Ein Dichter sein mit Strahlenkranz und Krone,
Bei dessen Tönen lauscht die ganze Welt,
Sein Sessel schwergeballte Wolkenthrone,
Am Firmamente leuchtend aufgestellt,
In seiner Brust die Sprache jeder Zone,
Von dessen Leier Blitz und Donner fällt."

Vier Jahre später versuchte er, dem „hehren Bild" auf einem andern Wege zu nahen. 1889 erschien zu Berlin sein erstes Drama „Vor Sonnenaufgang".

Das Stück ist Bjarne P. Holmsen gewidmet — unter welchem nordischen Pseudonym sich die deutschen Schriftsteller Arno Holz und Johannes Schlaf verbergen —, dem

konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet“, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Unwillkürlich sich selbst am besten charakterisierend, gebraucht Hauptmann in jugendlich heifsem Eifer den Superlativ: konsequenter Realismus genügt nicht als Losung für sein Drama, es mufste der konsequenteste sein. Voller Energie und Talent hat er die selbstgestellte Aufgabe zu lösen unternommen; aber nicht nur in diesem ersten Stücke thut das Prinzip im Superlativ gröfseren Schaden als die Unzulänglichkeit des Anfängers, es hat auch auf sein späteres Schaffen häufig in ungünstiger Weise bestimmend gewirkt. In immer neuer Gestalt, immer wieder anders verpuppt, tritt uns dieses Äufserste in fast all seinen bis jetzt erschienenen Werken entgegen.

Das Stück ist ferner auf dem Titelblatt als soziales Drama bezeichnet. Alfred Loth, ein begeisterter Anhänger der sozialistischen Bewegung, ein fanatischer Gläubiger der modernen Wissenschaft und Vererbungstheorie, einer von unsern Jüngsten, wird durch volkswirtschaftliche Studien in ein Dorf der schlesischen Bergwerke geführt. Die Kohle, die sie unter ihren Feldern muten, hat die Bauern im Handumdrehen steinreich gemacht, der Überfluſs guckt aus den Fenstern und Thüren der Höfe. Moderner Luxus erscheint auf bäuerische Dürftigkeit gepfropft, den rohen tierischen Instinkten steht kein Hindernis der Befriedigung mehr im Wege, Völlerei, Trunksucht und die verworfensten Laster haben die Goldbauern, nach der Aussage des Arztes im Stück, auf der ganzen Linie degeneriert.

In eine solche Familie hat der Ingenieur Hoffmann, ein Gymnasialfreund Loths, aus bloſser Geldgier, mit voller Kenntnis der Thatsachen hineingeheiratet. Der Bauer Krause verbringt seine Tage und Jahre hinter der Schnapsflasche im Wirtshaus; seine älteste Tochter, Hoffmanns Frau, ist erblich mit Trunksucht behaftet, und ihr kleiner Sohn hat bereits, nicht älter als drei Jahre, am Alkoholismus zu Grunde gehen müssen. Die Hausfrau, die Stiefmutter der Töchter, ist die Gemeinheit in Person; sie offener, Hoffmann unter einem Deckmantel, fröhnen ehebrecherischen [illegible] ein die zweite

dem andern mit zwingender Notwendigkeit. Der Hang zu Wohlleben und Wollust erzeugt den Ehebruch, der Ehebruch den Mord und wieder Ehebruch und wieder Mord in schrecklicher Folge. Nichts ist zu viel, nichts von aufsen hereingezogen, alles mit unübertrefflicher Meisterschaft an seinen Platz gestellt, alles auf dem langen Weg von der Schuld zur Sühne gleich sicher und tief erfafst, ergreifend durch Gröfse und wahrhafte Innerlichkeit. Die greuelvolle Sünde als herrschende Macht nimmt nach der Anlage des Stückes in aller Schärfe und Plastik den Vordergrund ein. In Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ ist das Laster nur der Hintergrund, liegt das Schrecken nur in den begleitenden Umständen. Deshalb wirkt das Stück wie ein Gemälde, auf dem lebhafte, unvermittelte Farbeneffekte gerade die Teile für das Auge beleidigend hervortreten lassen, die weiter zurück ein stimmungsvoll verschleierndes Halbdunkel mehr ahnen als erkennen lassen sollte. Die „Macht der Finsternis“ erfüllt ihr Gesetz, das sie wie jedes Kunstwerk in sich selbst trägt, mit vollkommener Sicherheit und Reinheit. „Vor Sonnenaufgang“ ist ein ehrlicher Versuch; aber das jugendlich unreife poetische Gefühl unterscheidet noch nicht zwischen rechten und unrechten Mitteln zum guten Zweck, zwischen dem echten Mut der künstlerischen That und herausfordernder Keckheit.

Hauptmann, in Deutschland ein Vorkämpfer der Realistik, verhält sich hier ja auch sonst, im Aufbau der Handlung, in der Gruppierung der Personen, in der Verwertung aller Motive und des ganzen technischen und dramatischen Apparates, als Schüler zu den ausländischen Meistern dieser Richtung. Sie haben das dramatische Bereich erweitert ohne allzu gewaltsame Verschiebung der Grenzen; er führt schon eine ungemessene Fülle novellistischer Einzelheiten — Hobslabär, Kutscherfrau, zu viele Dienstboten bei ihren Beschäftigungen — in das Drama ein. Ibsen wendet zur feinsten Stimmungsmalerei doch immer theatralisch mögliche Mittel an; bei Tolstoj haben sich einige wenige Bemerkungen ins Scenarium verirrt, die nur in einer Erzählung angebracht wären, z. B. die, dafs eine Grille in der Bauernstube des vierten Aktes zirpen soll. Unser Dichter hat für die eine Grille schon Lerchen, die

trillern, Tauben, die aus dem Schlage fliegen, bellende Hunde und krähende Hähne. Seine Bühnenanweisungen sind überhaupt nicht blofs für den Leiter der Aufführung bestimmt, sondern richten sich mit ihren genauen Beschreibungen, mit der Schilderung rein seelischer Vorgänge vielmehr an den Leser. Anders können Sätze nicht gedeutet werden wie: „Loth blickt in den erwachenden Morgen hinaus“ — „ist in den Anblick des tauigen Obstgartens vertieft — „der Bauer verläfst wie immer (!) als letzter (!) das Wirtshaus“ — „sie kommt ihm dabei so lieblich vor, dafs er den Augenblick benutzen will, den Arm um sie zu legen“. —

In der oben erwähnten Vorrede dankt Hauptmann den Leitern der „Freien Bühne“, dafs sie, kleinlichen Bedenken zum Trotz, einem Kunstwerk zum Leben verholfen haben. Sein erstes Drama sofort selbst ein Kunstwerk zu nennen, erschien vielen eine lächerliche, ungeheuere Anmafsung. Aber alle Grundbedingungen zu einem Kunstwerke sind gegeben; es ist vorhanden, wenn auch noch nicht in völlig schön und frei ausgewachsener Gestalt. Vor allem sind die Charaktere aller Haupt- und Nebenpersonen vorzüglich durchgeführt. Hoffmann, der intelligente, gebildete unter den naiven, dummrohen Lüstlingen und Ausbeutern; Helene, in den ersten Akten noch ein wenig blafs und mehr als gedachter Gegensatz, später jedoch desto wahrer und lebendiger wirkend, und in den Liebesscenen von hinreifsender Unmittelbarkeit, die anmutigste Verkörperung eines jungen, seelenreinen Geschöpfes; besonders aber Loth, der sozialistische Pedant, der alles mit dem Verstand, nichts mit dem Herzen erkennt und übt, selbst nicht die Tugend des Mitleids und der Aufopferung — eine völlig neue Erscheinung auf der Bühne. Menschenliebe zu verbreiten und zu fördern ist seine selbstgewählte Aufgabe; aber bei der ersten Gelegenheit, wo im einzelnen Fall, nicht im allgemeinen, thatsächlich, nicht theoretisch Menschenliebe von ihm gefordert wird, versagt er schmählich um trockener Prinzipien willen und handelt verkehrt und
mit so viel Scharfsinn das Verkeh
gesellschaftlichen Verhältnisse
same, begeisterungsfähige

bereit, wenn er sie nur sonst retten, von ihrer Familie wegbringen, ihr als Freund erlauben wollte, an seinen Bestrebungen teilzunehmen.

Recht gesehen weist der Charakter des Sozialisten nicht den Bruch auf, von dem in allen Besprechungen des Werkes die Rede war. Der selbstbewufste Moralprediger ist eben hier, wie so oft im Leben, nur in der Lehre stärker als seine andächtige Zuhörerin, er steht von vorneherein in der Thatfreudigkeit tief unter dem demütig lauschenden Mädchen. Brüchig, weil plötzlich zu sehr heruntergedrückt, erscheint Loths Charakter nur an einer einzigen Stelle: wo er dem Vorschlag des Arztes und der cynischen Begründung dieses Vorschlages beistimmt. Er nennt Helene kurz vorher selbst das keuscheste Geschöpf, das es giebt, und müfste wissen, dafs die wehrlose Beute ihres Schwagers zu werden, keine Entschädigung, nur neue Qual für sie wäre. Durch nichts hat sie ihm Grund gegeben zu einer so falschen Nachsicht, zu so feigem Mitleid.

Ob sich das Vererbungsgesetz wirklich in jedem Falle bestätigt oder nicht, darüber zu streiten hatte eher noch Sinn beim Erscheinen der „Gespenster", wo es in den schon eingetretenen Folgen vor Augen geführt wird. Hier kommt nach des Dichters Absicht allein Loths Glaube daran in Betracht, nicht was es an und für sich und im Leben für Gültigkeit hat. In Tschernyschewskijs berühmtem sozialem Romane „Was soll geschehen?" heiratet ein junger Arzt ohne jegliches Bedenken die brave Tochter verkommener und vertrunkener Eltern. Zu Anfang der sechziger Jahre wufste man eben noch nicht so viel von den unerbittlichen Folgerungen der neuen Wissenschaft. Darum brauchte der russische Dichter selbst einen Mediziner keine derartigen Bedenken hegen zu lassen, wie er auch keine nähere Erklärung für nötig fand, dafs Werra, von so schlechtem Stamm und auf so faulem Boden entsprossen, dennoch herrlich gediehen ist, während sich bei Hauptmann Helenens Reinheit als ein Erbteil ihrer verstorbenen Mutter nachweisen läfst, erhalten und gesichert durch die sorgfältige Erziehung in Herrenhut.

Die Handlung des Stückes ist nach den Grundsätzen der

realistischen Schule einfach; sie wird interessant gesteigert durch die langsame Enthüllung all der Schande und des Kummers, die sich auf das Mädchen häufen. Die epische Breite stört zwar, aber hindert doch nicht, daſs sie stufenweise fortschreitet. Am meisten hat der Schluſs, Helenens Selbstmord, verstimmt, weil er nicht aus ihrem Thun und Charakter, sondern aus dem Charakter und der Handlungsweise ihres Verlobten hervorgeht. Es wurde die Forderung aufgestellt, nach ihrem Tode hätte die Handlung noch einmal einsetzen müssen, damit wir die Wirkung auf Loth beobachten könnten.

Dieser Wunsch hängt mit der Erwägung zusammen, daſs allein der unschuldige Teil zu Grunde geht, dann aber auch damit, daſs man in Loth einen Menschen mit zwei Seelen erkennen wollte. So, wie er uns, ganz einheitlich, vorgeführt ist, wird er seine Hände in Unschuld waschen, völlig überzeugt, daſs er nicht anders handeln konnte und durfte, und Helene wird als bedauernswertes Opfer der Verhältnisse in seiner Erinnerung fortleben, nur ein wenig stärker und unangenehmer als der Arbeiter, der auf dem Fabrikhof sterbend zu Boden gestürzt ist. An seinem Vorsatz, weiter zu leben und zu kämpfen, wird ihr tragisches Ende kaum etwas ändern — er spricht allzu nüchtern und überlegt von der „bewuſsten Kugel“ —, sein Streben wird nur noch öder und maschinenartiger werden, als es, nach seinem eigenen Geständnis, schon vor dem kleinen Anflug von Verliebtheit und Wärme war.

Berechtigter wäre der Vorwurf, daſs Helenens Tod nicht so gut und schlicht ergreifend dargestellt wird wie so mancher Ausbruch ihres Schmerzes vorher. Wiederum ist zu viel in die Anmerkungen geraten und läſst sich auf der Bühne durch des beste Spiel nicht ersetzen. „Auf diese Laute hin“ — das Geschrei ihres trunkenen Vaters — „wie auf ein Signal, springt sie auf u. s. w.“ Ein wenig Nachhilfe, vielleicht ein einziger, auf den Vater sich beziehender Ausruf, erschlösse das Verständnis für den Ideengang der Allerärmsten, ganz Verlassenen.

Fast überall rühmenswert ist der [illegible], die Personen scharf charakterisierend. Zuweilen [illegible] kleine Ver-

schiebung, Steigerung und für manchen überflüssigen, ungelenken Satz der streichende Rotstift erwünscht. Der ganz getreu wiedergegebene Dialekt wird lästig, besonders, wo mehrere Personen um den Tisch sitzen, von denen die eine Hälfte hochdeutsch, die andere fast unverständlich redet. Er hätte etwas übertragen werden müssen. Selbst die lebensechte Gestalt des alten Hofarbeiters Beibst wäre dadurch nicht notwendig geschädigt worden, die Bäuerin vielleicht weniger drastisch herausgekommen, die Gefahr, durch gar zu grofse Plumpheit ans Komische zu streifen, leichter vermieden worden.

Eine Hoffnung, eine Erwartung, ja eine gewisse Zuversicht drückt der Titel dieses Dramas aus. Wenn erst die Sonne voll aufgeht, werde sich alles erhellen und klären, werden solche Thaten des ungewissen Zwielichts für immer mit den weichenden Schatten verschwinden. In Bezug auf ihn selbst, auf sein künstlerisches Streben hat sich die Hoffnung des Dichters auf den kommenden Tag nicht betrogen. In seinen folgenden Dramen ist alles heller, lichter, klarer geworden als in diesem Werke der Dämmerung, geschrieben — vor Sonnenaufgang.

II.

„Das Friedensfest.“

Schon das nächste Jahr, 1890, brachte ein zweites Drama, „Das Friedensfest, eine Familienkatastrophe“. Das Motto ist aus Lessings Abhandlungen über die Fabel gewählt. „Sie finden in keinem Trauerspiel Handlung, als wo der Liebhaber zu Füfsen fällt. — Es hat ihnen nie beifallen wollen, dafs auch der innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andre aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als dafs sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewufst wären. Ernsthaft sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein.“ — Mit denselben ästhetischen Grundgedanken, nur allgemeiner, nicht polemisch gefafst, leitet auch Schiller seine Besprechung von Goethes „Egmont“ ein. „Entweder es sind aufserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoffe dienen; und wenn gleich oft alle diese drei als Ursache und Wirkung in einem Stücke sich beisammen finden, so ist doch immer das eine oder das andre vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen.“ Wenn Hauptmann also des Beifalls des gröfsten Kritikers für seinen Kampf von Leidenschaften, seine Folge von Gedanken sicher zu sein glaubte, hätte er auch Schiller dafür beim Wort nehmen können.

„Oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere.“ Es sind Charaktere und Leidenschaften, Leidenschaften der ursprünglichsten Art, Hafs, Neid, Eifersucht, und Charaktere, die trotz moderner Bildung und Gesittung diesen Leidenschaften völlig hingegeben erscheinen. Zum zweitenmale werden wir an die Sturm- und Drangzeit [illegible] Ihr Lieb-

lingsthema, das auch Schiller so reizte, daſs er ihm in seinen spätern Jahren noch eine antik-klassische Gestalt zu leihen versuchte, feindliche Brüder, ihre Versöhnung und ihr wieder ausbrechender Streit, wird uns aufs neue vorgeführt in dem schlichtesten, alltäglichsten Lebenskreise, und dennoch, die strenge Forderung der alten Kunstanschauung erfüllend, Furcht und Mitleid im höchsten Grade erregend. „Aus unbekannt verhängnisvollem Samen“ ist in der „Braut von Messina“ der Bruderhaſs hervorgewachsen, vergebens vom Vater mit allen Mitteln der Strenge, von der Mutter mit unermüdlicher Liebe bekämpft. Auf ganz andern Voraussetzungen beruht die moderne Fassung der alten Fabel. In scharfer Beleuchtung hellt sich das dunkle Verhängnis auf, erweist sich das Unheil dem ungleichen Bunde, dem von allen guten Genien gemiedenen Zusammenleben der Eltern entsprossen.

Dr. med. Scholz, seine Frau, zwei Söhne und eine Tochter sind seit Jahren und Jahren entzweit. Jedes Mitglied der Familie erkennt im andern seine eigene Natur wieder, haſst im andern seine eigenen Fehler, eines wird durch das andre zu Grunde gerichtet. Der Vater und die Söhne haben das Haus verlassen — ohne Nutzen, denn mit dem eigenen, ungezähmten Ich tragen sie den Fluch des Unfriedens mit sich fort. Sie trennen sich äuſserlich und hängen innerlich nur um so fester zusammen: Erinnerung und Reue giebt sie nimmer frei. Die Eltern, einst der schuldige Teil, sind nunmehr der leidende, sie ernten die Frucht ihrer traurigen Saat. Reichlich haben ihnen die Kinder das empfangene böse Beispiel, die zerstörte Jugend, die Frevel einer geradezu verderblichen, bald übermäſsig strengen, bald ganz nachlässigen Erziehung vergolten. Trotzdem lebt in den Miſsleiteten noch das Gefühl für das Niedrige, Unwürdige ihres Zustandes, regt sich noch Scham und Sehnsucht, weise vom Dichter auf die Einzelnen verteilt, je nach dem Grade, in dem sie unser Mitleid erwecken sollen.

Der Schuldigste, Wilhelm, ist zugleich der Edelste und der Rettung am nächsten. Er ist der Kämpfer und Büſser, er steht im Vordergrund der Handlung. Den zweiten Platz neben ihm nimmt Robert, der ältere Bruder, ein. Scheinbar

fest gewappnet mit kaltem Cynismus gegen alle Gefühlsregungen in und um ihn, mit scharfem Verstande die Menschen und Handlungen zergliedernd — ihm ist alles Ursache und Wirkung, alle sind gleich schuldig und gleich schuldlos! — wird er dennoch aus einer echten, heifsen Empfindung heraus im Stücke selbst zum eigentlichen Unheilstifter. Die Tochter dagegen, immer zu Hause weilend, ist am meisten dem Einfluſs der erschlaffenden Gewohnheit unterlegen und greift am wenigsten in die Handlung ein. Ihr ist das Erbteil mehr von der Mutter, den Söhnen vom Vater geworden.

Vom Beginn der Ehe an hat der positiven Schuld des Vaters, seiner Tyrannei, Ungerechtigkeit und pflichtvergessenen Selbstsucht, die negative Schuld der Mutter gegenüber gestanden, ihre verächtliche Schwäche, geistige und sittliche Armut. Der ununterbrochene Kampf hat seine Höhepunkte gehabt und besonders einen: Dr. Scholz verleumdet einmal in seiner unsäglichen Mifsachtung, in einem Anfall boshafter Laune die eigene Frau, zeiht sie, ohne den Schatten eines Grundes, im Gespräch mit dem Stallknecht eines unsittlichen Verhältnisses. Wilhelm belauscht ihn, und er, in dem immer ein warmes, ursprüngliches Gefühl gelebt hat, der besonders zu jener Zeit geneigt gewesen, die Schwäche der Mutter im Gegensatz zu der Härte des Vaters als Güte zu deuten, glaubt sich zu ihrem Rächer berufen, stürmt auf den Vater ein und straft ihn mit beiden Händen, mit seinen ungestümen, frevelnden Sohneshänden. Dies ist die menschlich und dichterisch gleich interessante Vorgeschichte.

Wer den eigenen Vater schlägt, begeht eine gemeine, niedrige Handlung, und wir sind gewohnt, eine solche Selbstvergessenheit nur bei der rohesten, auf der untersten moralischen Stufe stehenden Menschenklasse zu erwarten und erklärlich zu finden. Eine niedrige Handlung aber gilt nicht als tragisch und nicht für würdig eines ernsten Stückes, weder in unmittelbarer Darstellung noch als hereindräuende Vergangenheit. So lehrt eine alt überkommene Theorie, aber die Erfahrung lehrt zuweilen anders, so dafs das schon den klassischen Ästhetiker beschäftigte. Si aus, dafs in wenigen seltenen Fällen auch

Tragischen das Niedrige angewendet werden könne. „Alsdann mufs es aber ins Furchtbare übergehen, und die augenblickliche Beleidigung des Geschmackes mufs durch eine starke Beschäftigung des Affektes ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden.“

In gewaltthätigen Zeiten, und einer heifsblütigen Nation angehörend, hätten sich die Glieder dieser Familie gegenseitig nicht blofs seelisch vernichtet; Wilhelm hätte einen Vatermord begangen, Robert, den Vater rächend, einen Brudermord hinzugefügt, und den Frauen wäre die Rolle zugefallen, den Untergang des Geschlechts zu beweinen. Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, in einem Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner in der Mark Brandenburg, unter Mitbürgern mit gesänfteten Sitten, wo allüberall die Äufserungen der im Grunde immer gleichen Leidenschaften mühsam gedämpft sind durch die Erziehung der Jahrhunderte, — jetzt kann wohl schon der unblutige, aber die Ehre raubende, das Schamgefühl aufs höchste erregende Schlag ins Gesicht zur tragischen Schuld werden und die geforderte höhere Wirkung hervorbringen. Treffender als die Kritiker dieses Dramas spricht sich hierüber der Volksmund aus, dessen kräftiges Urteil Frau Scholz mit den Worten wiederholt: „Die Hand, die sich gegen den eigenen Vater erhebt, ... aus dem Grabe wachsen solche Hände.“ Die niedrige Handlung geht hier ins Furchtbare über, weil für unser zärtlicheres Gewissen die Furien dem Sohne so nahe sind wie ehedem dem Muttermörder auf Tauris, weil wir auch ihn aus edlen Motiven schuldig geworden wissen, ihm den stärksten Anreiz zum Verbrechen zuerkennen müssen, und weil sich endlich — überraschend und ergreifend! — auch der Vater unvermutet bemitleidenswert zeigt, als ein Mensch, dem Gefühl und Güte nicht fehlen, in dem sie nur unlebendig geschlummert haben.

Viele grofse und kleinere Künstler haben das Bild des Lebens im historischen Rahmen entrollt, haben die Zeichnung auf dem Hintergrund einer wilden Vergangenheit mit freien, kühnen Strichen entworfen; aber nur sehr selten ist es gewagt worden und gelungen, den Mafsstab richtig für unsere Verhältnisse zu verkleinern. Rings um uns hadern und kämpfen

noch immer Familien, ringsum morden noch immer Eltern die Kinder und Kinder die Eltern, wenn auch mit kleinlichen, unscheinbaren Mitteln. „Hier ist ein Verbrechen geschehen", sagt Wilhelm, „um so furchtbarer, weil es nicht als Verbrechen gilt."

Nach geschehener That sind einst Vater und Sohn am selben Tage noch in die Fremde gezogen, und wiederum am selben Tag, am Weihnachtsabend, kehren beide nach sechsjähriger Abwesenheit zurück. Der Vater getrieben von Krankheit und Todesahnung, der Sohn an der Hand einer neuen Lebenshoffnung, eines lieblichen Glückes. Er will sich von seiner schlimmen Jugend loslösen, um gerettet einen eigenen Herd zu gründen. Seine Braut und ihre Mutter haben die Aufgabe der guten, helfenden Geister übernommen. Durch einen vortrefflichen Expositionsakt werden wir zu den bei aller Einfachheit der Mittel und des Baues meisterhaft gesteigerten Vorgängen des zweiten Aktes geführt. Wilhelm sinkt dem Vater zu Füfsen und erlangt Verzeihung. Im Übermafs der Erregung befällt ihn eine Ohnmacht, die Übrigen eilen hinzu, und verschieden nach den verschiedenen Charakteren, aber mit gleich aufserordentlich wahr beobachteten Einzelheiten bricht bei allen die lang unterdrückte Empfindung hervor, des Vaters krankhaften Wahn und unverständigen Hafs besiegend wie der Mutter wehleidige Armseligkeit, Roberts Frivolität wie der Schwester nörgelnde Unzufriedenheit. Robert übernimmt die Wache beim Kranken, und Wilhelm findet im Bruder nicht mehr blofs den halben Mitschuldigen und ganzen Mitwisser aller bösen Geschehnisse wieder, sondern den Freund, der zuerst von Liebe und Achtung spricht und um Vergebung bittet. Aber plötzlich, und doch schon länger vorbereitet und gut motiviert, steigert sich Roberts verhaltene Eifersucht: weshalb dem Bruder alles, dem zum mindesten nicht Bessern und Klügern? Weshalb vor allem ihm gerade der Besitz Idas, des fremden süfsen Mädchens? Unter den brennenden Lichtern des Weihnachtsbaumes, halb absichtlich, halb unwillkürlich, kränkt er des Bruders Verlobte, die andern mischen sich ein, Wilhelm hält noch beherrscht an sich, aber die Leidenschaften sind wieder

entfesselt, und während die Geliebte im Nebengemach das Weihnachtslied singt, erhebt sich der Aufruhr mit aller Gewalt. Vorwürfe und bitterscharfe Worte fliegen in rascher Folge hin und her, bis die allgemeine Erregung mafslos wächst. In ausbrechendem Verfolgungswahn flieht Dr. Scholz vor Wilhelm, mit aufgehobenen Händen bittend, ihn nicht wieder zu züchtigen, und sinkt, von einem Schlaganfall getroffen, sterbend zusammen.

Der dritte und letzte Aufzug dient hauptsächlich der Schilderung von Idas rührendem, ausdauerndem Kampfe mit allen finstern Mächten, die den Geliebten von innen und aufsen bedrohen. Wiederum ist es Hauptmann gelungen, dem reizvollen Wesen eines liebenden Mädchens einen besonderen Stempel aufzudrücken, ohne die köstliche Frische, die schlichte Natürlichkeit im geringsten zu zerstören. Aber wo Helene unterging, bleibt Ida wenigstens zunächst Siegerin. Ungefähr gleichmäfsig stark erscheinen am Schlusse die Nöten und Schwierigkeiten, die sie zu bestehen hat, und die dagegen aufgebotene Kraft ihrer Liebe und Gesinnung. Wo solche Fähigkeiten ins Spiel gesetzt werden, wie sie Wilhelms Braut zu eigen sind, ist dem Manne alles von Glück und Trost nahe, was der leidverfolgte Erdenpilger überhaupt erhoffen und erringen kann. Mehr wird ihm die aufrichtig pessimistische Weltanschauung, in der das Stück wurzelt, nicht in Aussicht stellen. Ja, für den Zweck des Dichters, Spannung und Teilnahme in der Gegenwart zu erregen, wär' es beinahe dasselbe, wer in einer spätern Zukunft recht behalten werde: Robert, der Unbegnadete, der sich den mit den nämlichen Naturanlagen gebornen Bruder nicht besserungsfähig vorzustellen vermag, oder Wilhelm, der den Kufs der weihenden Liebe empfangen hat und ehrlich darnach ringen will, eines friedlichen, reinen Daseins an Idas Seite würdig zu werden. Das erste lähmende Entsetzen vor dem neu hereingebrochenen Unglück weicht unter ihrem sanften Zuspruch von ihm; Robert flieht vom Schauplatz, ehe der Vater für immer die Augen geschlossen hat; er tritt gefafst, Hand in Hand mit der Braut, vor die Leiche hin.

Während die Vererbungslehre in dem sozialen Drama

„Vor Sonnenaufgang“ nur als Motiv, als vorherrschende, den Helden bestimmende Überzeugung verwertet ist, hat sie hier durchaus als Grundidee wirken sollen. Aber in der Handlung, im Dialog siegt die Anschauung über den blassen Gedanken, der Dichter über den Theoretiker. Alles, was wir sehen und hören, ist nichts als die dramatische Erläuterung des altbewährten Sprichwortes „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“. Anders freilich verhält sich's mit dem, was wir lesen, mit den Bühnenanweisungen. In ihnen macht sich die Tendenz, die bloſs konstruierende Wissenschaft breit, die immer wieder die Willensfreiheit durch rein physische Ursachen beschränkt zu erweisen, alle unschönen Regungen und wilden Ausbrüche auf eine krankhafte Veranlagung zurückzuführen strebt.

Allein auf metaphysischem Wege läſst sich eine Lösung der Frage versuchen, wieso wir denn frei und unfrei zugleich sein können. Daſs wir in der Empirie in einem gewissen Sinne frei sind, das muſs vor allem der Dichter anerkennen, der es nicht mit dem transcendentalen Wesen des Menschen, der es mit dem Menschen in seiner irdischen Hülle und Erscheinung zu thun hat. „Die Schuld ist ein Kind der Freiheit“ (Otto Ludwig). Nur wenn wir an sittliche Freiheit glauben dürfen, wird er uns ergreifen und erheben wie Hauptmann mit der Gestalt des Sohnes, dessen Gewissen so wach, dessen Reue so tief und aufrichtig ist. Ja selbst der Vater, der im Banne der Krankheit gezeigt wird, muſs die gewichtigen Worte aussprechen: „Auf Schuld folgt Sühne, auf Sünde Strafe.“ Sein körperliches Leiden kann ebenso gut als eine Folge seines Seelenleidens, des nagenden Schuld- und Schamgefühles betrachtet werden, wie umgekehrt. Und Wilhelms auflodernder Zorn, die Anschuldigungen, die er dem Bruder entgegenschleudert, wären, auch wenn die vererbte Neigung zum Verfolgungswahn gar nicht angedeutet würde, schon durch die Umstände und durch das Benehmen seiner Nächsten gegen ihn sehr wohl zu erklären.

Die Vergangenheit und Gegenwart dieser „handelnden Menschen“ ist das notwendige Ergebnis nicht bloſs ursprünglicher Anlagen, sondern auch der bestimmenden äuſsern Verhältnisse. Dr. Scholz hat als Arzt in türkischen Diensten

gestanden und Japan bereist, aber seit seiner Verheiratung übt er seinen Beruf nicht mehr praktisch aus; nur in der Studierstube mit zwecklosen, halbwissenschaftlichen Spielereien beschäftigt, versumpft sein ehedem kluger und unternehmender Geist. Seine Frau, die Tochter eines wohlhabenden Emporkömmlings, ist erst sechzehnjährig gewesen, als sie von dem vornehmeren, um zweiundzwanzig Jahre ältern Sonderling aus der behaglich bürgerlichen Umgebung in die Einsamkeit eines weltvergessenen Winkels versetzt worden. Von der neuen Generation ist Wilhelm künstlerisch veranlagt — Musiker; er wird also schon durch seinen Beruf in eine bessere Welt empor gehoben, empfängt schon aus der Hingebung an seine Kunst vorbereitende, stärkende Kräfte für sein Verhältnis zu Ida und für den Kampf mit der angestammten Natur. Robert, verstandesmäfsig angelegt und gut begabt, aber infolge der fehlenden Erziehung „so eine Art self made man", sitzt in einem Fabrikcomptoir fest und schreibt Reklamen. Dort hat er seine „Lebensweisheit" erworben, dort stellt er sein „Gleichgewicht" nach den häuslichen Erschütterungen wieder her. Die Schwester endlich, ohne regelmäfsige Beschäftigung, ohne jegliches feste Ziel, ist das alternde, in Selbstsucht verlorne, verbitterte Mädchen.

Wie sich die Personen gebaren, wie sie sich gegenseitig schildern, darin ist genau das Rechte, nicht zu viel und nicht zu wenig geschehen. Um so überflüssiger bedünken bei so treffender Charakterzeichnung die Seiten und Seiten in kleinem Druck. Weder dem Leser noch dem Schauspieler wäre zu helfen, der jetzt noch derselben Stützen für seine Einbildungskraft bedürfte, die dem Verfasser nützlich gewesen sein mögen, als erst alles wurde. Wäre es z. B. nicht gelungen, den Gegensatz im Wesen der vier Frauen sinnenfällig herauszuarbeiten, was würde es dann nützen, dafs in den Vorschriften von Frau Buchner zu lesen ist: „Ein Hauch der Zufriedenheit und des Wohlbehagens scheint von ihr auszugehen", oder von Augusta Scholz, dafs sie mit der Aufgeregtheit der Mutter ein pathologisch offensives Wesen verbinde, und dafs diese Gestalt gleichsam eine Atmosphäre von Trostlosigkeit und Mifsbehagen um sich verbreite.

Viel schlimmer noch macht sich jenes übertriebene Prinzip des ersten Dramas im Dialog geltend. Was gesagt wird, ist echt, jeder Gedanke, wie er aus dem Herzen kommt; aber die Form ist häufig so zerrissen und zerstückelt, dafs man sich die durch viele Gedankenstriche und Punktreihen getrennten Redeteile erst sorglich zu Sätzen ergänzen und zusammenstellen mufs. Zum Heile der Mitmenschen ist die Zahl derer, die nicht fliefsend und abgerundet zu sprechen vermögen, doch nicht zu grofs, und wenn alle Personen eines Dramas, auch in leidenschaftslosem Zustande, mehr oder weniger an solchem Gebrechen leiden, so geht das weit über die Natur hinaus, und der Dichter, der um keinen Preis stilisieren wollte, verfällt in störende Manier. Aber: „Ein kleines Würmchen ist noch keine Schande für einen hübschen Apfel", sagt das russische Sprichwort, — und in diesem Werke ist das schädliche Prinzip thatsächlich nicht in den Kern eingedrungen, es hat nur die angenehme, glatte Schale verunziert.

Die Handlung steigt mit vielen feinen, ungezwungenen Übergängen allmählich bis zum Höhepunkte, Wilhelms Fufsfall vor dem Vater, und senkt sich von da, ebenso sicher und stetig, bis zur Katastrophe, dem plötzlichen Tode des Vaters, bewirkt durch das lieblose Benehmen der Kinder. Graphisch könnte der völlig regelrechte Aufbau des Dramas durch ein gleichschenkeliges Dreieck symbolisiert werden. Die aufserordentlich geschickte Benutzung des für alle drei Aufzüge gleichen Raumes, einer grofsen Eingangshalle im Erdgeschofs des Landhauses, ist musterhaft für moderne Einfachheit und Einheitlichkeit der Komposition. In keinem seiner späteren Werke hat Hauptmann das für jedes besondere Drama vom Dichter selbst aufgestellte Ideal je wieder so vollkommen erreicht.

III.

„Einsame Menschen."

In der kurzen Frist von anderthalb Jahren hatte Hauptmann drei Dramen vollendet. Davon erwarb sich das dritte, „Einsame Menschen" (1891), den meisten Beifall. Man schien es dankbar zu begrüfsen, dafs ein Dichter, dessen Talent nun einmal anerkannt war, in diesem Stücke den Genufs durch keine besondere Rücksichtslosigkeit mehr störte. Eine rein äufserliche Brutalität hatte notwendig seinem ersten Drama sehr geschadet; dafs es allzu wahr und aufrichtig gesehene Natur ist, unberechtigter Weise dem zweiten Abbruch gethan; dieser zahme und zahm behandelte Stoff endlich versöhnte die Gemüter. Man glaubte hier dieselbe Wahrheit und Treue der Beobachtung in geläuterter Form zu erhalten, liefs für moralisch gelten, was nicht grob das Gegenteil aussagte, und nahm auch diesmal die umständlichen Einzelheiten aus dem täglichen Leben gnädiger hin als „niederländische" Kleinmalerei und fein empfundenes Milieu. Von der „Freien Bühne" gingen die „Einsamen Menschen" alsbald auf das „Deutsche Theater" über, eroberten noch im selben Jahre das Burgtheater, und fast alle deutschen Bühnen des In- und Auslandes, ja viele fremden Bühnen, haben es nachher mit ihnen versucht. Das Schauspiel wurde so allgemein gerühmt, dafs es wohl begründet sein dürfte, in der Beurteilung nicht wiederum die schon belobten Vorzüge, sondern manche, bisher nur wenig beachtete Mängel zu erwägen.

Ein junger Gelehrter, Johannes Vockerat, ist mit sich und seiner Umgebung zerfallen. Von leicht erregbarem Wesen, eine von den Naturen, die trotz höherer Bildung niemals in sich selbst das Heil suchen, sondern stets von aufsen alle Rettung erwarten, hat er das unbezwingliche Bedürfnis, sich

in einem ihm geistig ebenbürtigen Kreise auszuleben. Jedoch er entbehrt gleichgestimmte Freunde und steht auch in der Familie einsam zwischen seinen gütigen, beschränkten Eltern und seiner liebenden, sanften, aber herzlich unbedeutenden jungen Frau, fühlt sich in seinem Berufe, seiner Arbeit gehemmt, erringt sich nie Ruhe und Selbstbeherrschung genug, seine treibenden Ideen festzuhalten und zu gestalten. An dieser nervösen Unlust und Unzufriedenheit krankt er schon, ehe die entscheidende Wendung in seinem Leben eintritt, ehe er die Frau kennen lernt, die durch Naturanlage und eine der seinen ähnliche philosophische Schulung befähigt ist, ihm vollkommenes Verständnis entgegen zu bringen, Fräulein Anna Mahr, Studentin der Philosophie aus Zürich. Die beiden finden sich in enger, geistiger Gemeinschaft, aber ihrem Verhältnis läfst sich kein rechter Name, keine gebräuchliche Form geben. Die Konvention ist gegen sie, Johannes sieht sich vom Argwohn der Seinigen verfolgt und mufs in feierlichem Gelöbnis Verzicht leisten auf den täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit Fräulein Mahr und damit, wie er meint, auf alles, was seinem Leben erst Zweck und Weihe verliehen. Der Müggelsee, der, an das Landhaus anstofsend, einen stimmungsvollen Hintergrund für die Leiden und Freuden der Bewohner bildet, der der Vertraute war von Sehnsucht und Erfüllung, der Zeuge der herrlichen Spazierfahrten zu zweien, nimmt den Verzweifelnden in seine Wellen auf.

Wiederum eine Familienkatastrophe, obwohl das Titelblatt diesmal die Bezeichnung Drama trägt. Eine Familienkatastrophe, die, der Kritik zufolge, höher, menschlicher, zarter und reiner gefafst wäre als die erste, primitiv und roh abgeschilderte. Macht sich nun diese Verfeinerung mehr im Inhalt geltend, oder mehr in der Form? Erweist sich dieser Fortschritt im gesteigerten Gedanken- und Gefühlsgehalt, in einer erhöhten, sittlicheren Lebensauffassung, oder nur in einer besseren Führung der Handlung, in einer bühnenmäfsigeren Technik? Ist Hauptmann aus dem frischen, unbekümmerten Naturburschen ein bewufster Nachfolger des selbstbeherrschten, tiefsinnig grübelnden, zuweilen beinahe künstlichen, nordischen Dramatikers geworden?

Die Wahl des Stoffes und der Hauptpersonen würde eine solche Stilverfeinerung begünstigt, ja erheischt haben. Ein Gelehrter aus der modernen naturwissenschaftlichen Schule und eine von den noch vereinzelten Studentinnen und Pionieren der Frauenbewegung, Menschen, die die beste Bildung ihres Jahrhunderts besitzen sollten, die an verfrühten idealen Forderungen scheitern, sie müfsten sich wenigstens zuweilen merklich über das Alltägliche erheben, müfsten uns den Eindruck grofser geistiger Überlegenheit machen. Sonst werden wir den Gegensatz zu der geringeren Umgebung nicht empfinden, der Handlung bis zu dem unglücklichen Ausgang nicht mit stetig wachsender Teilnahme folgen können.

Johannes Vockerat soll, der Idee nach, jene erhabene Unzufriedenheit verkörpern, die nicht aus Trägheit und Erschlaffung seufzt, sondern wohl einsieht, dafs wir uns trotz der Ungewifsheit des Erfolges, ja trotz der erkannten Nichtigkeit aller menschlichen Bestrebungen dennoch niemals der Mühe und Arbeit, des Kampfes ums geistige Dasein entschlagen dürfen. Ihm zur Seite, als sein Gegensatz, wurde der Maler Braun in das Stück eingeführt, jene andere, verächtliche Art von Mifszufriedenheit darzustellen, aus der heraus ein verbummelter Künstler bequem blasiert und nörgelnd alles Streben und alle Strebenden glaubt verachten zu können. Nur ist eben leider in der Schilderung der edel sein sollenden Unzufriedenheit das Übergewicht durchweg viel mehr auf die Wirkung, die gröfsere Nervosität, als auf die Ursache, die gröfsere Begabung, gelegt worden. Johannes macht nicht den Eindruck einer genialen, wenn auch noch unfertigen Persönlichkeit, er macht nur den eines Neurasthenikers von sitzender Lebensweise, wie sie zu Dutzenden in Nervenheilanstalten zu finden sind. Nirgends erlangt man die Überzeugung, dafs er unter günstigen Umständen das Beste leisten würde. Denn er ist nicht anders, wo kein Grund zur Zurückhaltung vorläge, in den Scenen mit Anna, die nach seiner Meinung alles weckt, was in ihm schlummert, löst, was gefangen liegt, stützt, was schwankend ist. „Ist es denn ein Verlust für Eltern, wenn ihr Sohn besser und tiefer wird, ein Verlust für eine Frau, wenn ihr Mann wächst und zu-

nimmt geistig?“ fragt Johannes selbst im vierten Akt. Aber es ist die Schuld des Dichters, daſs wir mit den Eltern und Frau Käthe nur gröſsere Reizbarkeit und Unruhe, doch keinerlei Gewinn wahrnehmen.

Die Darstellung geistvoller Weiblichkeit ist gerade in der modernen Litteratur schon wiederholt vortrefflich gelungen, im Drama sowohl wie im Roman und in der Novelle. Halb aus Tendenz, halb zufällig überragt die Frau, wie die Neuern sie zu schildern lieben, an Verstand durchschnittlich den männlichen Gegenspieler. Ibsens weibliche Gestalten, die Frau Alving der „Gespenster“, Hedda Gabler und Rebekka West, ferner Björnsons Leonarda, die Gabriele in Kiellands Novelle „Schnee“, sie alle überzeugen uns, gleichsam ohne ihr Zuthun, auf die einfachste, natürlichste Weise von ihren ausgezeichneten Geisteskräften. Dabei stehen diese Frauen im praktischen oder gesellschaftlichen Leben, sind nicht geistige Arbeiter von Beruf, haben nicht, wie Anna Mahr, den Vorzug einer geordneten Ausbildung und wissenschaftlichen Schulung. Mit Recht hat aber von ihr schon Georg Brandes in seinem kurzen Aufsatz über die ersten Dramen Hauptmanns in „Menschen und Werke“ (1893) bemerkt, daſs wir wohl hören, sie sei Studentin und sei sehr gescheit, daſs aber ihre Klugheit nirgends so recht zum Ausdruck komme. Ihr Verstand bewährt sich so wenig wie der ihres Partners, weder in der Theorie, in den Gesprächen mit Johannes und Braun, noch in der Praxis, wenn sie sich ihrer schwierigen Lage in der Familie Vockerat gewachsen zeigen und wenigstens den Versuch machen sollte, eine Lösung des Konfliktes herbeizuführen.

Hier allerdings fehlt ebenso sehr wie die klare Einsicht ein klares Gefühl für das Schickliche. In der Anmerkung heiſst es von ihr: „Eine gewisse Sicherheit im Auftreten, eine gewisse Lebhaftigkeit andrerseits ist durch Bescheidenheit und Takt derart gemildert, daſs sie niemals das Weibliche der Erscheinung stört.“ Schon ihre Einführung, wie sie einem Bekannten, ohne dessen Vorwissen, in eine fremde Wohnung nacheilt, ist wenig geeignet, diesen Satz zu bestätigen. Noch viel schlimmer wirkt aber auf jede feine Empfindung ihr späteres Benehmen. Anna Mahr, die in der Familie Vockerat

auch dann noch über die Gebühr lange verweilt, als sie selbst schon fühlt, dafs ihr die Mehrzahl der Mitglieder im stillen die Gastfreundschaft aufgekündigt hat, ist keine echt weibliche Erscheinung. Sie nimmt uns eher gegen die studierte Frau ein, was doch der Absicht des Verfassers gerade zuwiderläuft. Schon im dritten Akt fragt sie in aufdämmernder Erkenntnis: „Bist du nicht auch ein wenig froh, Käthe, dafs ich nun gehe?“ und auf Frau Käthes ausweichende Antwort beharrt sie: „Ja, ja! Es ist gut, dafs ich gehe. Auf jeden Fall. Mama Vockerat sieht mich auch nicht mehr gern.“ Trotzdem kommt sie, nachdem sie von allen unter grofser Rührung Abschied genommen, mit Johannes wieder von der Bahn zurück und nistet sich aufs neue da ein, wo sie unter keinem Vorwand mehr etwas zu suchen hätte, bis im vierten Akt derselbe Braun, der so tief unter ihr steht, moralisch recht gegen sie behält, bis sie sich von der alten Frau Vockerat ohne weitere Umschweife bitten lassen mufs, augenblicklich, noch in dieser Stunde, zu gehen. „Sie erniedrigen mich so sehr“, erwidert sie, „mir ist zu Mut, als ob ich geschlagen würde“, — eine recht schwache Abwehr der verdienten Kränkung! Und wenn Johannes im fünften Aufzug, beim letzten endgültigen Lebewohl, versichert: „Nichts Hohes, nichts Stolzes ist mehr in mir. Ich bin ein anderer geworden. Nicht einmal der bin ich in diesem Augenblicke, der ich war, ehe Sie zu uns kamen,“ und auch gegen sie die Absicht verrät, seinem Leben ein Ende zu machen, wirkt sie nur sehr schwach mit allgemeinen Vorschlägen dagegen, mifst sich aber — mit einer ähnlichen, eigentümlichen Unempfindlichkeit wie der Sozialist Loth — keinen Augenblick irgend welche Schuld bei. Sähe Johannes die geliebte Freundin von Selbstvorwürfen gepeinigt, so könnte das ein stärkerer Antrieb für ihn werden, sich zusammenzuraffen, sie die Folgen ihres unüberlegt aufdringlichen Benehmens nicht tragen zu lassen, als jenes unbestimmte Lebens- und Leidensgesetz, das sie für die Zukunft aufzustellen versucht.

Bei der Aufführung im „Deutschen Theater“ am 21. März 1891 unter der Leitung von Adolf L'Arronge, blieb mit Hauptmanns Einwilligung der ganze dritte Akt weg und damit zum

Glück die erste Abschiedsscene. Sehr viel wurde indessen für den beleidigten Geschmack durch die Kürzung nicht gewonnen. Fräulein Mahr erscheint im vierten und fünften Aufzug nicht als Eindringling in gutem Sinne, wie Frau Buchner und Ida, die sich nie ihrer Würde begeben und überdies der nötigen Berechtigung, einzugreifen, nicht ermangeln. Es wäre so schwer nicht gewesen, auch Anna mit irgend einem Rechte auszustatten. Hätte sie nicht kommen können, mit Johannes zu arbeiten, im Auftrage eines Dritten, z. B. eines Verlegers, gemeinschaftlichen Lehrers und dergleichen?

Braun ausgenommen, sind alle Personen dieses Stückes mit viel Empfindung begabt; Johannes ist ein sogenannter Gefühlsmensch, seine Eltern, seine Frau fliefsen über von Güte und Zärtlichkeit, und auch Anna ist durchaus nicht als kühle Verstandesnatur gedacht. Aber wenn wir von einem Werke sagen, dafs es innig gefühlt sei, so gründet sich dieses Urteil nicht auf den Gefühlsüberschwang aller oder einzelner Personen, sondern wir meinen, dafs es von Anfang bis zu Ende, unbeschadet der Grenzen und Eigentümlichkeiten der verschiedenen Charaktere, vom durchwirkenden, sichern, reinen Gefühl des Dichters getragen wird.

In der geschickten Zeichnung im einzelnen verleugnen Johannes und Anna die besondere Begabung ihres Urhebers nicht, und auch für die Nebenpersonen ist in dieser Hinsicht viel Vorzügliches geleistet worden. Braun vor allen giebt sehr treu die Anschauung seines — wie seine Kleidung trefflich bezeichnet ist — „modern schäbig gentilen“ Wesens. Ihm kommt dabei eine natürliche Wortkargheit zu statten, während die Wirksamkeit der Übrigen unter allzu grofser Redseligkeit leidet. Auch Schwatzhaftigkeit darf auf der Bühne nur markiert werden — glissez, n'appuyez pas —; sonst zeigen sich nicht die Personen geschwätzig, sondern der Dichter.

Im „Friedensfest“ wird von Frau Buchner als besonderes Kennzeichen und im Gegensatz zu Frau Scholz angegeben, dafs sie rein und gewählt spreche, und Frau Buchner ist doch von verhältnismäfsig einfacher Bildung. Hier berührt es nun sonderbar, dafs Johannes, der Gebildete, Gelehrte, der Strebende, denselben Dialekt redet wie die Seinigen und Braun

und kaum an herausgehobenen Stellen einer vollständigen Satzbildung und Aussprache fähig ist. Man fühlt durchgängig im Dialog das Bestreben des Naturalisten heraus, platt und alltäglich zu bleiben, und zwar aus Prinzip und im allgemeinen, selbst im Gegensatz zu der jeweiligen Anforderung, dem geistig höhern Stand des Redenden.

Das nämliche Zuviel, denselben auch im dritten Drama noch nicht abgeworfenen Superlativ, weist aufserdem wiederum der äufsere Apparat auf. Diese Personen leben nicht im luftleeren Raum, hat ein bewährter Kritiker geschrieben. Wäre nur hier nicht auf den Fortschritt des zweiten Dramas zu Mafs und Beschränkung wieder verzichtet worden! Aber Hauptmann geht hier in der allzu genauen, lästigen Schilderung des täglichen Lebens auf seine anfängliche Arbeitsweise („Vor Sonnenaufgang") zurück. Frau Lehmann und die Amme, die Grünfrau und die Wespe — all das sind unnötige Hemmungen des Ganges der Dinge. Und erfüllt ein Kleiderständer sein bescheidenes Amt nicht am besten auf dem Vorplatz? Die Familie Vockerat hat ihn im Efs- und Wohnzimmer stehen, wo dann durch das ganze Stück beständig jemand etwas aufhängt oder herabnimmt, so dafs er bei mehreren Aufführungen in den Ernst der Handlung hinein störende Heiterkeit erregte. Ebenso wirkt es komisch, dafs das Zimmer — die einzige Scenerie des Stückes — allzu oft leer bleibt.

Die „Einsamen Menschen" haben ihren Autor in den Augen vieler erst zu einem moralischen Dichter erhoben, weil es sich durchweg nur um Gedankensünden handelt, weil das Anstöfsige und Gefährliche des Verhältnisses verschleiert wird. Zwar entrüstet sich Johannes über die Auslegung, die seine Eltern dem intimen Verkehr mit Fräulein Anna geben, und spricht von einer Prostitution seiner Gedanken. Allein Anna bekennt ausdrücklich im vierten Akte: „Wenn es Käthe gelänge — zu leben — neben mir, dann . . . . dann würde ich mir selbst doch nicht trauen können. In mir .... in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen." Darauf hat er keine Antwort; der Dichter erspart sie ihm, indem er die Mutter dazwischen treten läfst. Es ist jedoch

entschieden in den beiden etwas Sinnlich-Übersinnliches da, etwas Halbes, Verstecktes, Undeutlich-Unlauteres. Dies beständige Spielen auf der Grenze des Erlaubten und Unerlaubten liegt in den Charakteren und in der Fabel. Verwerflich aber ist, dafs der Dichter selbst hier die scharfe Grenze nicht sieht und nicht zieht. Tolstoj ist moralisch, wenn er in „Anna Karenina“ die Sünde und ihre notwendigen Leiden zeichnet, ebenso moralisch wie Björnson, wenn er in „Leonarda“ die Entsagung aus Liebe und Rücksicht auf ältere Rechte vor Augen führt.

Liefsen wir indessen thatsächlich ein rein geistiges Verhältnis gelten, so wäre Johannes ein Mann ohne Leidenschaft, der ins Wasser geht, lediglich weil die an seinen Arbeiten Anteil nehmende, wahlverwandte Freundin sich entfernt. Allein zu stehen ist für den geistig Schaffenden eine schwere Entbehrung; wird aber schon dadurch das gewaltsame Ende genügend begründet und glaubhaft? Der Dichter selbst weist auf einen andern, viel wahrscheinlicheren Schlufs hin, wenn er dies Drama, in seiner Widmung, in die Hände derjenigen legt, die es gelebt haben — also dem Müggelsee entgangen sind.

Nichts verstimmt so sehr auf der Bühne, wie solch ein Abschlufs, nur damit das Stück seinen Abschlufs findet. Günstiger noch wäre die Auffassung, dafs sich Johannes aus zu grofser Nervosität und Überreizung töte. Allgemein wird es ja laut, Nervenschwäche sei die Krankheit des Jahrhunderts und besonders des Endes des Jahrhunderts. Das Pathologische ist in unsern Tagen ein fast notwendiger Bestandteil des modernen Kunstwerkes geworden. Und der gefälligen Ratgeber sind denn auch reichlich vorhanden, die uns überreden wollen, alles und uns selbst aufzugeben, weil wir nun doch einmal mit geschwächten Nerven gestraft seien, wie Robert den Bruder halb hämisch, halb wohlwollend ermahnt, nicht an sich selbst zu arbeiten, sich nicht zuzutrauen, was er seiner ganzen Natur nach nicht leisten könne.

Etwas Herrliches ist es gewifs um Gesundheit und ungebrochene Jugendkraft; aber auch die Krankheit an sich kann mir noch nicht zum Vorwurf gereichen, wenn ich verstehe, trotz ihr zu leben, sie zu bezwingen, wenn ich aus der Not

eine Tugend mache und die Fähigkeiten ausbilde und ins Grofse entwickle, die sie nicht zu rauben vermag, wenn meine Weltanschauung durch sie zwar verändert, aber nicht weniger erhebend sein wird als die eines innerlich Ruhigen, jugendlich Genieſsenden, heiter Befriedigten.

Völlig unbeherrschte Nervosität aber ist entweder heftige, den Willen lähmende Krankheit und als solche dramatisch unbrauchbar, oder sie ist Charakterschwäche und als solche an einer Hauptperson ebenso tragisch untauglich. Hauptmann hat die vererbte, krankhaft schlimme Anlage im „Friedensfest“ vorzüglich verwendet, indem er sie zu einem Hindernis, aber zu einem zu bekämpfenden Hindernis machte. In den „Einsamen Menschen“ herrscht die Nervosität als unbezwingliche Macht, als Fatum.

IV.

„Die Weber.“ „Florian Geyer.“

„Des Dichters Grofsvater noch hatte täglich zwölf Stunden gewebt und vierundzwanzig gehungert, wie es gerechter schlesischer Weberbrauch ist seit mehr als hundert Jahren“, berichtet Paul Marx in seinem Aufsatz „Der schlesische Weberaufstand in Dichtung und Wirklichkeit.“ *) Dort sind auch die zeitgeschichtlichen Quellen nachgewiesen, aus denen Hauptmann die lebendige Überlieferung unter den Webern und in seiner Familie ergänzt hat, nämlich „Über die Not der Leinenweber“ von Schneer, Regierungsassessor und Sekretär des Vereins zur Unterstützung der Webernot, der im kritischen Jahre 1844 gegen fünfzig Dörfer und kleinere Städte besuchte, und „Blüte und Verfall des schlesischen Leinengewerbes“ von Alfred Zimmermann, dem das Verdienst gebührt, das Weberlied aus dem Aktenstaub ausgegraben zu haben. Zwar mit künstlerischer Auswahl, aber sonst unverändert, d. h. ohne jegliche Übertreibung, sei es in der Schilderung des Elends, sei es in der Charakterisierung der Schuldigen, der Fabrikanten und Behörden, sind aus diesen getreuen Zeitbildern die Geschehnisse in „Die Weber, Schauspiel aus den vierziger Jahren“ (1892) herübergenommen worden.

Der Verein zur Unterstützung der Webernot war lediglich Privatunternehmen mit Gustav Freytag und den Grafen Dyhrn, York und Zieten an der Spitze; denn der Oberpräsident von Schlesien, Merkel, leugnete, dafs ein Notstand bestehe, und die Regierung stellte sich, die Thätigkeit der Vereine mifsbilligend, auf seine Seite. Erst drei Jahre später, als der

*) Magazin der Litteratur des In- und Auslandes. Jahrgang 1892.

Hungertyphus in den schlesischen Gebirgen wütete, mufste man sich auch in den Amtsstuben von der wahren Ursache des Aufruhrs von 1844 überzeugen, und in der ersten Herrenkurie des ersten vereinigten Landtages wurde durch den Fürsten Lipnowsky bestätigt, dafs keinerlei revolutionäre und kommunistische Ideen, dafs nur die bitterste Not die Weber zu ihren Ausschreitungen verführt hätte. „Solange sie satt zu essen gehabt, haben Aufwiegler bei ihnen nie Gehör gefunden." Willkürliche Lohnschmälerungen und Abzüge unter allerlei Vorwänden, die besonders die Parchentweber im Eulengebirge gerade in der schwersten Zeit erdulden mufsten, hatten den letzten, unmittelbaren Anlafs zur Empörung gegeben.

Dieser Anlafs, wie der ganze Verlauf der Unruhen, dafs die Aufständischen, das Lied absingend, am Hause des am meisten gehafsten Fabrikanten Zwanziger in Peterswaldau (Hauptmann nennt ihn Dreifsiger) vorüberziehen, dafs er einen der Männer herausgreifen läfst und der Polizei übergiebt, dafs sie wiederkommen und die Fenster einwerfen, dafs der Fabrikant mit der Familie flieht und die Eingedrungenen alles im Hause zerschlagen und zerstören, dafs sich derselbe Vorgang in Langenbielau bei einem zweiten Ausbeuter wiederholt, bis zwei Kompagnien Infanterie aus Schweidnitz einrücken und den kleinen Aufruhr ebenso rasch, wie er entstanden war, wieder dämpfen, das alles entwickelt sich im Drama genau wie in der Geschichte. Hier wie dort ist im Gefühls- und Gedankenleben der Weber nichts zu entdecken, weder von vormärzlich politischer Strömung noch von sozialistischen Anschauungen, alles ist persönlich, das Leid und der Kampf gegen einzelne hartherzige Brotherren, nichts organisiert und planvoll vorbereitet, alles nur plötzlich aufflackernd, schwach und armselig. „Aus individuellem Leid und individueller Grausamkeit", schliefst Marx seinen Aufsatz, „wird sich keine Partei und kein System nutzbringende Regeln ableiten können." Dafs dies trotzdem, besonders in Berlin, geschah, dürfte die Behörden da und dort bestimmt haben, die Aufführung des Stückes aus „ordnungspolizeilichen Gründen" zu untersagen. Fehlt doch leider auch heutzutage noch

nicht jeder Anlafs zur Unruhe in den schlesischen Bergen. Erst 1890, im schlechten Erntejahr, waren aufs neue die Aufrufe und Bitten um Unterstützung durch die Zeitungen gegangen.

Indessen, ist auch die Grundlage des Schauspiels geschichtlich und wahrheitsgetreu, so mochte die politische Tendenz doch in der Wahl des Stoffes zu suchen sein. Schon in seinen früheren Werken hatte Hauptmann die soziale Frage aufgenommen oder wenigstens gestreift. Aber Loth sowohl wie Braun, „der gewisse sozial-ethische Ideen imputiert erhalten hat", sind ganz unparteiisch, mit scharfer Kritik und feiner Gerechtigkeit gezeichnet. Mehr noch, wenn es gälte, den Verfasser der „Weber" gegen solche Vorwürfe zu verteidigen, würde das „Promethidenlos" zu seiner Entlastung dienen können. Als der junge Seefahrer in dieser Dichtung nach Neapel kommt, verschliefst er seine Augen zaghaft vor der „Schönheit holdem Grufs", weil der nicht wert sei, den Himmel zu empfangen, dem hier, an der Stätte des Elendes, der Armut und des Lasters, nicht jeglicher Genufs vergällt würde. Derselbe Geist des Mitleides, der das Gemüt des warmherzigen, noch so jugendlichen Dichters selbst in Italien ergriff, wo alle seine Vorgänger zu Freudengesängen begeistert worden, hat ihm, durch pietätvolle Familienerinnerungen bestärkt, die Geschichte von der Webernot zum lebendigen Stoff werden lassen, hat ihn angetrieben, „die Seufzer viel" zu zählen dieser Armen und Tausende aufzurufen „als Zeugen von dem Jammer".

Die Exposition führt in einen grofsen Raum im Hause des Fabrikanten Dreifsiger in Peterswaldau, wo die Webersleute gegen Mittag angesammelt sind, um die fertigen Gewebe abzuliefern und von den Beamten prüfen zu lassen. „Wie vor die Schranken des Gerichtes gestellt, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben", harren sie auf die Anweisung des Hungerlohnes. Die wenigen Worte, die die Musterung begleiten, weihen uns in die ganze Abhängigkeit und Not der Arbeitnehmer ein und kennzeichnen ebenso kurz und treffend die Beamten als Leute aus demselben Stand, die nun, zu sicherem Verdienst gekommen und geschützt, auf alle Bitten und Klagen

nur mit rohem Spott antworten. Ob die Weber mit Namen aufgeführt werden, Heiber, Reimann, der alte Baumert, oder nur als erste Weberfrau, erster alter Weber u. s. w., jeder ist das bestimmt unterschiedene Individuum in der beim ersten Anblick gleichartigen Menge, jeder erhielt neben den typischen noch seine besondern, ihm allein gehörigen Züge. Der eine ist verzagter und bitterer, der andre in derselben Lage gefafster; ein alter Weber redet noch Mut zu, wo Baumert und Heiber jeden Widerstand glauben aufgeben zu müssen. Hier schon revoltiert Bäcker, der spätere Anführer des Aufstandes, und das Personal der Geschäftsstube holt den Fabrikanten gegen ihn zu Hilfe. Er meint, dafs es ihm egal sei, ob er am Webstuhl verhungere oder im Strafsengraben. Der junge Bursche kann eher etwas wagen als die von den qualvollsten Sorgen um das blofse, nackte Leben ihrer Angehörigen geängstigten Familienväter.

Ein kleiner Knabe, der indessen im Gedränge wie tot umfällt und erwachend haucht „Mich hungert", giebt Anlafs zu einer lügenhaften, schönfärbenden Anrede Dreifsigers und zu Äufserungen der Weber, die verraten, wie es überall in den kinderreichen Familien beschaffen ist. Bäcker entfernt sich höhnend und aufstachelnd, aber jetzt folgt ihm noch keiner; noch hoffen sie in Güte, über die Köpfe der Angestellten hinweg, vom Herrn selbst ein paar Groschen Vorschufs oder wenigstens den ungeschmälerten Lohn zu erlangen. Und da ihnen dieser in naiver Habgier und Gefühllosigkeit seine Güte und Hilfsbereitschaft rühmt, da er fragt: „Ist das wahr, bin ich so unbarmherzig?" antworten viele Stimmen: „Nee, Herr Dreifsiger!" Und auf die weitere Frage: „Kann ein Arbeiter, der seine Sachen zusammenhält, bei mir auskommen oder nicht?" antworten sehr viele: „Ja, Herr Dreifsiger." Die erste Weberfrau putzt ihm mit kriechender Demut den Staub vom Rocke: „Sie haben sich a brinkel angestrichen, gnädiger Herr Dreifsiger", und alle drängen sich ihm schüchtern und doch verzweifelt, mit Klagen über die Beamten, mit Schmeicheleien und stotternden Bitten in den Weg. Er stellt ihnen neue Aufträge, aber bei noch geringerem Lohnsatz, in Aussicht und entweicht vor den Hilflosen in seine Schreibstube.

Die Not, die sich im ersten Bilde, in der Öffentlichkeit, noch hinter einem gewissen, mühsam aufrecht erhaltenen Anstand zu verbergen sucht, tritt uns im zweiten Aufzug, in dem kleinen, von sechs Personen bewohnten Weberstübchen der Familie Baumert, in Entsetzen erregender Gestalt vor Augen. Jeder hier geäußerte Gedanke entspricht der Fassungskraft dieser Ärmsten, jede gewählte Wort- und Satzform giebt ihr Gefühl ausdrucksvoll, schlicht und ergreifend wieder, ihre bestimmte, treuherzige Anschauung von Moral, Rechtschaffenheit und Religion. Neun Zehntel aller Leser und Hörer haben gewiß niemals Einblick gehabt in solche Hütten, wo der Mensch nicht leben und nicht sterben kann.

Am späten Feierabend pochen noch die Webstühle und summen die Räder. Kein Körnchen Salz oder Stäubchen Mehl ist mehr im Hause, als die Nachbarin für ihre verhungernden Kinder betteln kommt, und der alte Baumert hat ein zugelaufenes Hündchen mitgenommen, um es zur Nahrung abschlachten zu lassen. Er kehrt von Peterswaldau zurück, wo er mit den andern abgeliefert hat, und bringt Besuch mit, den Moritz Jäger, einen strammen Burschen, der in Berlin Soldat gewesen. Jäger hat ganze Kleider auf dem Leibe, besitzt einige Thaler Erspartes und sogar eine silberne Uhr, und ungemein rührend ist nun die kindliche Bewunderung seiner armen Verwandten für diese Herrlichkeiten und der Gegensatz ihrer Dürftigkeit zu seinem Reichtum. Der Häusler, der alte Korbflechter Ansorge, findet sich ein, den Soldaten zu begrüßen, von dem Branntwein mitzutrinken, den dieser spendet, und mit ihm, der „Bildung hat und weiß, wie's in d'r Welt draußen zugeht", über die Gründe ihrer hoffnungslosen Verarmung und den Übermut der Reichen zu philosophieren. Der Branntwein und Jägers aufreizende Worte erhitzen allmählich die Gemüter, und als er das neue Weberlied, das „Bluttgericht", schülerhaft buchstabierend, schlecht betonend, aber mit unverkennbar starkem Gefühl vorliest, werden sie fanatisiert, die Frauen weinen, die Männer sind zu einem ohnmächtigen, zitternden Ingrimm aufgestachelt.

Alle bestätigen, in natürlicher und geschickter Abwechslung, die Wahrheit der unbeholfenen, aber außerordentli-

eindringlichen und echten Verse des Liedes, die 1844 von Mund zu Mund gingen, ohne daſs jemand den Verfasser zu nennen gewuſst hätte, sie wiederholen einzelne, besonders packende Worte wie „Satansbrut“, und Verszeilen wie:

„Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer“

oder:

„Ihr freſst der Armen Hab' und Gut,
Und Fluch wird euch zum Lohne“, —

bis der alte Baumert hingerissen zu deliranter Raserei aufspringt und, seine abgemagerten Arme vorreckend, alle zum Zeugen anruft, daſs er sein Leben lang ein braver Mensch gewesen, und wie es ihm nun gelohnt werde, und Ansorge, seinen Korb in die Ecke schleudernd, am ganzen Leibe vor Wut bebend, hervorstammelt: „Und das muſs anderscher wern, sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leidens nimehr, mag kommen was will.“

Der Schauplatz des dritten Aufzuges ist das Gasthaus zu Peterswaldau, wodurch wieder eine bewegtere Scene zu schaffen Gelegenheit geboten wird. Nach und nach füllt sich die Wirtsstube, wie von ungefähr, mit allerlei Gästen, die an der Not der Weber und dem neu eingezogenen rebellischen Geiste näheres oder entfernteres Interesse haben. Die Unterdrückten selbst finden sich in gröſserer Anzahl zusammen, alte und junge Weber; die besitzende Klasse ist durch ihre Untergebenen und Anhänger vertreten. Zwischen den beiden Parteien steht der Wirt, gleichmütig und phlegmatisch, beschwichtigend und zur Ruhe mahnend. Ungezwungen erhält das Gespräch durch jeden Neuhinzukommenden eine andre Richtung, bald rückwärts führend zu weiterer Aufklärung über die allgemeine Lage, bald vorwärts mit Drohung auf die Zukunft weisend. Jeder trägt nach Stand, Auffassung und geistigem Vermögen, zur rechten Zeit und an der rechten Stelle, zur innern und äuſsern Bewegung der Scene bei, so daſs trotz aller Lebhaftigkeit nirgends Unruhe und Verwirrung entsteht.

Mit kluger Erfindung wird hauptsächlich der Lumpensammler Hornig als Sprecher für die Industriearbeiter be-

nutzt, und der kleine, O-beinige Alte mit dem Ziehband um Brust und Schulter macht zudem eine prächtig originelle Figur. Das Land auf- und abwandernd, kennt er wie keiner die trostlosen Zustände, ist klug, gutmütig, neugierig, mitleidig, schwatzhaft. Weniger breit, aber ebenfalls sehr charakteristisch ausgeführt, stellt sich ihm später der Schmied Wittig zur Seite. Dieser, ein schon Aufgeklärter, der von „Robspiir“ und der Revolution redet, ist jähzornig und, wie es sein Geschäft mit sich bringt, in allem gewaltsamer als die zahmen Weber, hat aber doch das Herz auf dem rechten Flecke. Er und Bäcker binden mit dem Gensdarm Kutsche an. Wittig hält ihm höhnisch und zornig sein reiches Sündenregister vor; Kutsche erwidert mit Drohungen und verbietet vor seinem beschleunigten Rückzug allen im Namen des Polizeiverwalters, ferner noch das Weberlied zu singen. Da erhebt sich Bäcker, stimmt an, und selbst die alten Weber, die kurz vorher noch abgewehrt haben, folgen den Singenden durchs Dorf. Und der Lumpensammler mit dem natürlichscharfen Verstande und der feinen Beobachtungsgabe findet als Deutung der allgemein wachsenden Gärung das in seiner treffenden Kürze nun schon geflügelte Schlufswort: „A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!“

Die Vorgänge des vierten Aufzuges im Prunkzimmer Dreifsigers, wo Herr und Frau Pastor Kittelhaus als Gäste anwesend sind, schliefsen sich unmittelbar an die des dritten an. In der Wirtshausscene bespricht der fremde Konfektionsreisende die auffallend grofsen Begräbnisfeierlichkeiten der Weber und meint, das müsse doch der Pastor den Leuten ausreden. Darauf erwidert der Tischler, dafs das so ein „Aberglaube und Unverständlichkeit“ der hiesigen armen Bevölkerungsklasse sei, dafs aber auch die Herren Pfarrer, den alten Gebräuchen folgend, die stillen Begängnisse, wo keine „Offertorien“ fliefsen, nur widerstrebend duldeten. Das wirft im voraus Licht auf die Stellung des Pastors zur Gemeinde. Zwar aus Amtsgewohnheit und Temperament freundlich und milde gegen jedermann, aber stumpf vom Alter und nicht sehr scharfsinnig von Natur, [illegible] führen des Einzelnen angewiesen und dur[illegible]igen

Anblick an das Elend um ihn so gewöhnt, dafs er, seiner Meinung nach, nichts weg-, wohl aber durch unberufene Einmischung noch hinzuthun könne, verurteilt Pastor Kittelhaus gleich zu Anfang des Aktes im Gespräch mit dem Kandidaten und Hauslehrer Reinhold den sozialen Eifer mancher Seelsorger. Die wollen thatkräftig eingreifen, verfassen Aufrufe und gründen Vereine; er ist nicht nur ruhig geworden und läfst den lieben Gott walten, sondern hält sich auch instinktiv zu den wenigen Wohlhabenden seines Sprengels. So fällt, von ihm im Stiche gelassen, hier oben als erstes Opfer des Aufstandes der Kandidat. Er hat es gewagt, die Weber, die sich wiederum vor dem Hause angesammelt haben und das Lied absingen, schüchtern zu entschuldigen, und verliert, selbst ein Armer, sofort sein Brot bei dem Fabrikanten.

Eine Strophe des verpönten Gesanges beginnt:

„Die Herr'n Dreifsiger die Henker sind,
Die Diener ihre Schergen",

ja er wird auch direkt das Dreifsigerlied genannt. Der traurige Held ist ein Mann in den besten Jahren, aber fettleibig und asthmatisch. Er hat es nur gehalten wie alle, seine Vorfahren und die andern Fabrikanten ringsum, hat sich auch nicht allzu viel dabei gedacht, als er, die schlechten Zeiten und die grofse Anzahl der verfügbaren Arbeitskräfte nutzend, immer reichern Profit für sich herausgeschlagen. Da nun der Hunger die sonst so demütigen und geduldigen Weber zu Widersetzlichkeiten treibt, ist er anfänglich äufserst verwundert, dafs ihm nicht hingehen soll, was so viele ungestraft gethan haben, verteidigt sich naiv bei den Webern, ja bei dem Tischler, der seine Doppelfenster herausnimmt, besonders aber jetzt vor dem Pastor, und fragt noch in der Stunde der Bedrohnis ängstlich und betroffen: „Bin ich denn ein Tyrann, ein Menschenschinder?" Selbst ein gewöhnlicher Durchschnittsmensch im Guten wie im Bösen, ist er mit einer ungebildeten, hübschen Wirtstochter verheiratet, die ihm durch ihre Launen das Leben sauer macht und sich in der Gefahr völlig fassungslos zeigt.

Dafs diese eigentlichen Urheber der ganzen Bewegung so nichtsbedeutende Menschen sind, erbärmlich und ohne Halt in jeder aufserordentlichen Lage und unfähig, einen seelischen

Konflikt zu erleben, verschuldet die geringe dramatische Spannung des Aufzuges im „Vorderhause“, obwohl auch hier Haupt- und Nebenpersonen bis hinab zum Kutscher physiognomisch fein abgestuft sind und die Ereignisse, von der versuchten Festnahme Jägers an bis zur Flucht der Familie, sich rasch genug abspielen. Sie rettet sich vor den das Haus stürmenden Aufständischen durch die Hinterthüre in den bereit stehenden Wagen.

Einige Sekunden bleibt die Bühne leer. Dann kommen die Weber herauf, erst leise und schüchtern, junge Burschen und Mädchen, ärmliche, kränkliche, zerlumpte Gestalten, und zerstreuen sich im Zimmer und Salon, zunächst alles neugierig, scheu betrachtend. Bald stürzen Jäger, Bäcker, der Schmied, Baumert und viele alte und junge Weber herein, auf der Suche nach dem Menschenschinder und seinen Schergen. Weil sie ihn nicht finden, soll er wenigstens arm werden wie eine Kirchenmaus: wild drängen sie in alle Räume, das Zerstörungswerk zu beginnen. Aber so gut auch in dieser Scene anfänglich Armut und Zaghaftigkeit der Eingedrungenen mit dem kalt überladenen Prunke der Wohnung, dann ihre Wut und Entschlossenheit mit dem feigen Gebaren der kurz vorher geflüchteten Besitzer kontrastiert: der geschickt eingeleitete Massenauftritt verläuft matt und dünn in einer geschwätzigen Betrachtung des alten Ansorge, wie er daher komme und ob er verrückt geworden sei — ohne jegliche Steigerung, ohne zusammenfassende kräftige Schlufswirkung.

In dem alten Weberliede wird den Reichen Unglaube vorgeworfen und mit der Gerechtigkeit des ewigen Richters gedroht:

„Wenn ihr dereinst nach dieser Zeit,
Nach euerm Freudenleben,
Dort, dort in jener Ewigkeit
Sollt Rechenschaft abgeben . . .“

Hauptmann hat diese, wie manche andre Strophe, die er nicht vorlesen und singen lassen konnte, in Prosa aufgelöst und den einzelnen Anklägern im Stücke zugeteilt. Schon im zweiten Aufzuge nennt es Ansorge eine der Hauptursa
der schlechten Zeiten, dafs der hohe Stand an kein
gott und Teufel mehr glaube und von Gebote

nichts wisse. Und in der Wirtsstube erhebt sich ein alter Weber, um vom Geiste getrieben zu sprechen von einem Gericht in der Luft und vom Herre Zebaot, wörtlich die Zeilen anführend:

„Doch ha, sie glauben keinen Gott,
Noch weder Höll noch Himmel —
Religion ist nur ihr Spott . . . . .“

Im fünften Akte nun sind diese vorbereitenden Züge gesammelt und verstärkt zu dem Bilde eines Bekenners, ist der fromme, gläubige Sinn unter den Webern, ihre zum Mystischen neigende religiöse Richtung verkörpert in dem seltsamen Dulder und Grübler, dem einarmigen Veteranen mit den tiefliegenden, wunden Weberaugen, dem Ehrfurcht gebietenden Vater Hilse. Während seine Brüder stürmisch Gerechtigkeit und Menschlichkeit verlangen, erreicht der Geist der frommen Entsagung und Überwindung in dem von Arbeit, Krankheit und Strapazen aufgezehrten Greise die Kraft zur äußersten Selbstaufopferung, ja zum Martyrium. Vierzig und mehr Jahre hat er die bitterste Mühsal Tag für Tag geduldig auf sich genommen, als patriarchalisches Oberhaupt der Familie den Seinigen in Hunger und Kummer mit tröstlichem Beispiel voranleuchtend und im Gefühl unverschuldeter Leiden und erlittenen Unrechts nur den einen Gedanken hegend, der Reiche habe seinen Teil hier, er in jener Welt, und die Rache sei des Herrn. Er ist gleichsam das Höchste, was diese Klasse armer Arbeiter hervorzubringen vermag, geläuterter ethischer Gehalt im bescheidensten Gefäße. Die hier notwendig sehr einfach, ja einfältig zu haltende Ausdrucksweise erschwert die dichterische Darstellung eines so eigentümlichen, alle Merkmale seines Geschäftes und niederen Standes an sich tragenden und dabei so versonnenen und schon ganz von dieser Welt abgelösten Glaubenshelden. Aber Hauptmann hat die Schwierigkeit glänzend überwunden; sein Weber Hilse wirkt ebenso lebensvoll und wahr wie Tolstojs volkstümliche, vom Evangelium überwältigte und geführte Heilige hinter dem Pfluge, am Werktisch oder im Gefängnisse.

Hilse und seine Frau, die ihm treu folgt auf dem schmalen Weg, wollen ihr ewiges Erbe nicht noch in letzter Stunde

verlieren. Der Armen sind die „Lichtadern“ vertrocknet vom Staub und Weben bei Licht. Blind und schwerhörig versteht sie nur halb, was um sie vorgeht, verschmäht jedoch sofort das erbeutete Huhn, das ihr Baumert schenken will. Das greise Paar allein erweist sich stark in der Versuchung, während ihr Sohn Gottlieb nach längerem Schwanken zwischen den Ermahnungen des Vaters und dem aufreizenden Hohn seiner jungen Frau zuletzt mit der Axt in der Hand forteilt, sich den Aufständischen anzuschliefsen. Durch die junge Frau, eine heftige, mutige Natur, wird hier zum erstenmale im Stück ein eigentlich dramatischer Konflikt hervorgerufen. Sie ist Mutter, sie hat vier Kinder begraben, hat sich den Kopf zerklaubt, wie sie „so ein Kindel könnt um den Kirchhof rumpaschen“, hat sich die Füfse blutig gelaufen um ein einziges Neigel Buttermilch, wenn die Männer gebetet und gesungen haben. Dafs sie nicht um ihrer selbst willen, sondern aus Kummer um ihre toten und aus Sorge um ihr lebendes Kind, voller Grimm und Rachgier ist, dem Fabrikanten die Hölle und Pest in den Rachen wünscht und Mann und Schwiegervater, „die Gebetbichelhengste, die Kerle, die dreimal dank schön sagen für eine Tracht Prügel“, mit frechem Spott und Schimpfreden überhäuft, diese trefflich gezeichnete wilde, gekränkte Mutterschaft mildert für uns die Rohheit ihrer Gefühlsausbrüche und erhebt die Gestalt ins Tragische.

Die Scene ist Hilses enges, niedriges Weberstübchen in Langenbielau. Durch die offene Thür erblickt man den Hausgang mit einer baufälligen Holztreppe zur Dachwohnung, und gegenüber das ähnliche, ebenfalls offene Stübchen des Sohnes. Beim Aufgehn des Vorhangs hat Vater Hilse die Seinigen, ein selbstverfafstes Gebet vorsprechend, zur Morgenandacht um sich vereinigt. Aber kaum hat sich jedes an die Arbeit begeben, als Hornig und kurze Zeit darnach Chirurgus Schmidt erscheinen, um, jeder in seiner besonderen Art, vom Aufstande in Peterswaldau zu schwatzen und anzukündigen, dafs die Rebellen, an fünfzehnhundert Mann stark, auf dem Wege hieher seien, auch in Langenbielau Gericht über die Brotherren zu halten. Man hört fernes und bald darauf nahes Glockenläuten und das vielhundertstimmig gesungene, wie ein

dumpfes, monotones Wehklagen klingende Weberlied. Es kommt Leben ins Haus; an der Zimmerthüre haben sich die übrigen Bewohner gesammelt, die den Neuigkeiten begierig lauschen, und ein wenig später, als die Aufrührer beginnen, die Besitzung des Fabrikanten gegenüber zu stürmen, entsteht ein lebhaftes Hin-und-her. Erst kommen und gehen blofs die Neugierigen, zuletzt die Beteiligten und Anführer selbst — Jäger, Bäcker und andere —, die, von Hütte zu Hütte laufend, alle „Hungerleider" auffordern, sich ihnen zuzugesellen. Wie in der Wirtshausscene, giebt das wechselnde Auftreten vieler Personen, neben dem Eindruck der äufsern Geschehnisse und der wachsenden Rebellion, immer wieder Gelegenheit zur Entwicklung des Wesens und der Anschauungen eines jeden Einzelnen, besonders des alten Hilse und der jungen Frau. Die Stimmen der Hausbewohner, die von draufsen hereindringen, bilden eine Art Chor, vermitteln dem Vater Hilse und zugleich dem Zuschauer das Bild und den Fortgang aller Ereignisse. Als der Einzug des Militärs gemeldet wird, entfernen sich die Kampflustigen und drängen sich die Zurückgebliebenen im Hause zusammen. Eine Salve kracht; Hilse betet mit aufgehobenen Händen für seine armen Brüder — ein Verwundeter wird durchs Haus getragen, Angstgeschrei und Hurrahrufen ertönt. Aller Warnung zum Trotz beharrt Vater Hilse am Fenster im Webstuhl: da wo ihn sein himmlischer Vater hingesetzt hat, da bleibt er sitzen und thut, was er schuldig ist. Eine neue Salve — und zu Tode getroffen, fällt er vornüber auf den Webstuhl, erlöst von dem „Häufchen Himmelsangst und Schinderei, was man Leben nennt".

Die poetische Berechtigung einer so krassen Schilderung der Wirklichkeit ist ebenso sehr, ja fast noch heftiger angefochten worden als die Berechtigung, soziale Fragen auf der Bühne zu entscheiden. Was unsere Brüder und Schwestern im Leben erdulden müssen, das wollen auch heutzutage noch viele nicht in der ungemilderten Nachahmung ertragen. Von unsern Vorfahren erzählt Gustav Freytag*), dafs die Gebildeten unter ihnen, ungefähr gerade vor hundert Jahren, in

*) „Aus neuer Zeit", Seite 319 ff.

der frohen Empfindung eines idealen Inhaltes dem Volke gegenüberstanden. „Freilich im stillen Herzen empfanden sie selbst ein Mifsbehagen. Die Thatsachen des Lebens, welches sie umgab, standen oft in schneidendem Gegensatz zu den idealen Forderungen, welche sie stellten. Wenn der Bauer wie ein Lasttier arbeitete, der Soldat vor ihren Fenstern Spiefsruten lief, dann blieb, so schien es ihnen, nichts übrig, als das Studierzimmer zu schliefsen und Auge und Sinn in Zeiten zu versenken, wo solche Barbarei nicht verletzte.“ — Bald darauf drangen Schrecken und Greuel aller Art bis in die stillen, sorgsam gehüteten Studierwinkel, geriet fast jeder in eine Lage, die praktischen Widerstand erforderte und nicht mehr gestattete, in die Vergangenheit zu flüchten. Schon Goethen erschien, als er aus dem französischen Feldzug 1792 zurückkehrte, die Kluft zwischen dem wirklichen Leben, wie er es nun erkannte, und jenen stillen Idealen unüberbrückbar. Er selbst bezeichnet seinen Sinn um jene Zeit gegen Kunst, Natur und Welt gewendet, durch eine schreckliche Campagne verhärtet. Und aufs bestimmteste fühlte er, dafs es sich in dieser Welt „etwa blofs so mit der Leier in der Hand“ nicht leben lasse. Goethe war kein Dichter mehr, fügt Heinrich von Stein*) seinen Ausführungen hinzu. Das heifst: für den Augenblick kein Dichter mehr. Wie aber, wenn Apollos Gaben einem Sterblichen zu teil werden, in dessen Dasein die düstern, ja die widrigen Eindrücke andauernd überwiegen? Und wenn dadurch sein Talent eine Richtung auf das Wirkliche erhält, nicht auf poetische Weltflucht und optimistische Verklärung der Dinge? Soll ein Dostojewskij verstummen, weil er seine Jugend, nach fürchterlichen seelischen Erschütterungen und körperlichen Peinigungen, hat in einem sibirischen Gefängnisse verbringen müssen? Und wird es nicht immer wieder Menschen geben, die, künstlerisch veranlagt, aber durch körperliche Leiden, durch Armut und schwere Schicksale gepeinigt, ihr ästhetisches Bedürfnis am liebsten an den Schöpfungen eines Gefährten in der Trübsal befriedigen?

---

*) Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker. Leipzig, Reclam. S. 13.

Ihnen dürften, wenigstens zu Zeiten, glücklichere Sänger aus denselben Gründen Stimmen einer fremdartigen Welt sein, aus denen Goethe 1792 kein Dichter mehr war und sein konnte.

Aber Dostojewskijs Schilderungen der sibirischen Verbrecherwelt, des gestörten Seelenlebens, der bittersten Armut u. s. w. sind alle in epischer Form, in der selbst die schonungslose Darstellung von Jammer und Elend, von Greueln und Grausamkeiten weniger stark und aufregend wirkt als im Drama die bloſse Andeutung. In einigen Scenen der „Weber“ wird das Mitleid beeinträchtigt durch Ekel — auch bei dem gerechten und tapferen Zuschauer, der sich nicht scheut, im Leben dem Schlimmsten unerschrocken entgegen zu blicken. Andere sind thatsächlich geeignet, die Leidenschaften der Massen zu erwecken, wenigstens da, wo schon Gärung vorhanden ist. Zu diesen beiden äuſseren Gründen für die Wahl der erzählenden Form hätte sich als dritter, ästhetischer, die spröde Art des Stoffes gesellen können. Die Fabel des Weberaufstandes an sich ist nicht dramatisch, und sie wurde vom Dichter nicht zum dramatischen Zweck um- und aufgebaut. Er giebt fünf ziemlich los zusammenhängende Bilder, jedes mit vielen neuen Personen. Zwar den einzelnen dieser vorzüglichen Kapitel aus dem Volksleben läſst sich Mittelpunkt und Rundung nicht absprechen. Allein das Ganze ist ein bloſses Nacheinander; es sind fünf aufgereihte Kreise, die sich nur an den Peripherien berühren oder leise schneiden. Das genügte für eine epische Schilderung.

Auch lesen sich schon die umfangreichen Bühnenanweisungen wie sehr gute Stellen aus einer Erzählung. So anschaulich und erschütternd kann uns die Erscheinung der Weber auf der Bühne niemals nahe gebracht werden, seien die Masken noch so treu gewählt, wie sie der Dichter beschreibend der Einbildungskraft lebendig zu machen versteht. „Allen“, heiſst es da, „haftet etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewuſstsein, nur geduldet zu sein, sich so klein wie möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind

in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen u. s. w. . . . Ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick; sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen" u. s. w. Bestimmter und plastischer kann die eigentümliche Gestalt der „Geschöpfe des Webstuhles mit den gekrümmten Knieen und der schmutzig-blassen Gesichtsfarbe" nicht bezeichnet werden. Das ist ihr ganzer physiologisch-psychologischer Habitus, der jeden, dem sie zum erstenmale im Leben begegnen, so sonderbar anmutet, Mitleid und Achtung und Vertrauen zugleich erregend. So sind auch die Merkmale aller übrigen Personen, Tracht, Haltung, Gang u. s. w., dann alle Nebenumstände, die Räume und Umgebungen u. s. w. so vollständig gegeben, daſs kaum noch einige verbindende Striche fehlten, noch ein wenig Landschaft und Dorfleben als Hintergrund etwa, und wir besäſsen ein modernes episches Werk, wenn nicht vom gleichen Umfang wie Tolstojs groſse Romane, so doch von gleicher künstlerischer Kraft. Der meisterhafte Dialog, die dramatische Kürze und Schärfe der einzelnen Vorgänge würden zur Gewalt und Schönheit des Romanes der Weber unendlich beitragen. Denn die epische Gattung vermag von der höhern dramatischen mit Vorteil zu borgen, nicht umgekehrt. Die jungen Deutschen aber wollen alle mit dem Baumeister Solneſs nur noch Türme bauen und teilen Ibsens Geringschätzung der erzählenden Form, der im Gespräch mit einem deutschen Freund, auf Gottfried Kellers Bedeutung aufmerksam gemacht, zuletzt nur die trockene Frage hatte: „Schrieb dieser Dichter auch Dramen?"

Jedoch, in die geeignete Form gegossen oder nicht, die „Weber" sind ein Werk, das trotz der angeführten Mängel kein Freund der Litteratur mehr vermissen möchte. Noch niemals hat man in Deutschland einen so ausgezeichneten Kenner des Volkes gehabt, einen so fähigen und gewissenhaften Schilderer des einzelnen Arbeiters sowohl wie der groſsen Menge in ihrer Gruppierung und Bewegung. —

In den Berichten über das vier Jahre später erschienene Drama „Florian Geyer" wurde Hauptmann häufig schlecht-

weg der Verfasser der „Weber“ genannt. Und das neue Drama könnte auch ebenso gut „Die Bauern“ heifsen wie Florian Geyer. Für Thomas Carlyle ist die Universalgeschichte*) nur die Geschichte der grofsen Männer, der Führer, der Bildner, der Begründer; ihm ist alles Bedeutende, was in der Welt erreicht worden, nur die Verwirklichung der Gedanken, die in grofsen Männern lebten. Er befand sich in vollkommener Übereinstimmung mit den Dichtern seiner Zeit, den Dichtern des Heldenlebens, und noch Taine sagt: „Cette idée est, à mon avis, une vive lumière.“ Mittlerweile hat eine ganz andere Auslegung der Geschichte Einfluſs auf die Kunst gewonnen. Der Heroenkultus ist seines Schimmers verlustig gegangen, die Begeisterung in nüchternste Abwägung umgeschlagen; keiner soll sich mehr eines besondern Vorrechtes erfreuen, das Genie darf kaum hervorragen — als glücklicher Emporkömmling, als kluger Benutzer dessen, was eigentlich die Menge gedacht, gewollt und geleistet hat. Tolstoj zersprengt den Rahmen seines Romans „Krieg und Frieden“, um ein langes, weitausschweifendes Beweisverfahren gegen alle sogenannten Volkshelden zu eröffnen. Wie es sein Stoff, die Befreiungskämpfe, mit sich bringt, überträgt er den Prozefs auf das kriegerische Gebiet; aber die Nutzanwendung auf alle andern Gebiete liegt nahe. Es giebt und hat niemals grofse Feldherrn gegeben: sie alle und besonders Napoleon sind lediglich Günstlinge des Glückes, die bei einer grofsen Völkerbewegung zufällig an die Spitze geschleudert wurden. Sie bilden sich ein, die Massen zu leiten, und werden in Wahrheit von ihnen geleitet. Wie gefährlich eine solche Anschauung für den Dichter, besonders aber für den Dramatiker ist, der immer etwas von einem guten Feldherrn in sich haben muſs, das hat Hauptmann im „Florian Geyer“ in höchst unglücklicher Weise an den Tag treten lassen. In den „Webern“ bewährt er sich noch als Beherrscher und Führer seiner Massen; im „Florian Geyer“ herrscht die traurigste, jegliche Wirkung zerstörende Anarchie. Die Massen rennen ihm davon und reifsen ihn mit hinein in eine namenlose

*) On Heroes, Hero-Worship etc. Lect. I, p. 1.

Verwirrung. Die „Weber“ sind eine That, ein Erfolg, die „Bauern“ — ein mifslungenes Experiment.

Nur das Publikum bei der ersten Aufführung am „Deutschen Theater“ in Berlin (Januar 1896) war ganz dasselbe, zum gröfsten Teil aus sozialdemokratischen Elementen bestehende, wie bei der ersten Aufführung der „Weber“ und versuchte, mit noch weniger Recht als damals, eine politische Tendenz in das Stück hinein zu demonstrieren. Es geht ja nicht sehr viel klar hervor aus dem Drama, so viel aber doch, dafs die Bauern, die anfänglich ungerecht Unterdrückten und Gequälten, später im Besitze der Macht denselben Lastern, derselben scheufslichen Grausamkeit fröhnen wie die Ritter, dafs auch sie „christliche Lieb' auf türkische Art beweisen“, trotz des Pochens auf die gereinigte evangelische Lehre, und dafs sie endlich alles Gewinnes wieder ledig werden, weil die uneinigen, eifersüchtigen Hauptleute im entscheidenden Augenblicke den allein fähigen Feldhauptmann, den als frühern Ritter verhafsten Florian Geyer, von der Führung entfernen. So ist das Drama geradezu ein neuer Ausspruch gegen jedes vielköpfige Regiment, gegen die schlimmste aller Tyranneien, die Volkstyrannei, nur ein neuer Beweis dafür, „dafs ein oberster Wille, ein Haupt sein mufs, dafs das unein Gespann den Pflug umwirft, dafs ein Wille oft meh denn tausend, eine Hand oft meh denn hundert ist“‘ — wie Geyers Feldschreiber vergebens die bäuerischen Brüder zu bereden sucht. Man konnte allerdings auf der Bühne leicht übersehen und überhören, was man übersehen und überhören wollte; denn selbst der willigsten Aufmerksamkeit wird es schon beim Lesen schwer genug, zu erfassen, was sich eigentlich in dem überlangen Stücke abhandelt.

Im Vorspiel und den ersten zwei Akten leuchtet zuweilen noch ein Strahl auf, sind noch Spuren von des Dichters Kraft und Kunst der Charakterisierung zu bemerken, z. B. in der Einführung des tapfern Tellermann. Bei stark nachhelfender Kürzung und Zusammenziehung wären hier wohl aufserdem noch eine oder zwei Gestalten herauszuheben. Aber nicht d des Titelhelden. Er schreitet als schwarzer, leerer durch das Stück, unfafsbar und unerkennbe-

Auftretens und vieler polternden Worte. Und vom dritten Akt an gehen Handlung und Charakteristik vollends unter in langen Reden — gehalten im unverständlichen, ermüdenden Stil alter Chroniken! — in Geschrei, Flüchen, Waffengerassel. Eine Widerwillen erregende Brutalität tritt überall, und besonders gegen das Ende, an die Stelle der Tragik. Ja, der fünfte Akt ist der schwächste von allen, verdorben auch die Schlufsscene mit dem Tode des Florian Geyer.

Das Ganze aber gleicht einem jener alten Bilder, wo unzählige Gestalten mit steifer Gewandung, unter der kein Körper lebt, ohne alle Perspektive auf verwirrende Haufen zusammengedrängt sind, wo aber bei aller Kindlichkeit der Ausführung der eine und andre realistische Kopf, eine und die andre charakteristische Stellung und Bewegung echtes Talent verraten.

V.

„Kollege Crampton.“ „Der Biberpelz.“ Novellen.

Die Jahre 1892 und 1893 waren für Hauptmann ungemein fruchtbar: die „Weber“ und „Kollege Crampton“ gehören dem einen, der „Biberpelz“ und „Hanneles Himmelfahrt“ dem andern an. „Kollege Crampton“ soll in sehr kurzer Zeit — man spricht von vierzehn Tagen — vollendet worden sein. Im Hinblick darauf eine aufserordentliche Leistung, macht das Werk, als Bühnenstück betrachtet, doch mehr den Eindruck einer Talentprobe, einer Studie, denn einer ausgereiften Arbeit.

Die Hauptperson, der dem Alkohol verfallene Crampton, Professor an der Kunstakademie einer gröfsern schlesischen Stadt, bietet virtuosen Charakterdarstellern eine gern gewählte Paraderolle. Es ist eine lohnende Aufgabe, Sprache und Bewegung des gebildeten Trunkenbolds naturgetreu mit tausend feinen Schattierungen wiederzugeben, zuweilen aber durch Laster und Krankheit, wie durch einen Schleier, die ursprünglich edleren Züge durchblicken zu lassen. Jedoch so, wie der Charakter entworfen ist, wird er dem Darsteller leichter zu Kunststückchen als zu wirklicher Kunst verhelfen; denn weder der Mensch noch der Künstler in Crampton ist je grofs genug gewesen, dafs er nun durch die lasterhafte Gewohnheit und Verkommenheit, in packenden Momenten, zu entschiedener Wirkung durchzubrechen vermöchte. Ein wenig Gutmütigkeit, ein wenig sehr bequeme Vaterliebe für eine gute Tochter, ein wenig ganz gescheite Witzelei und einige in der Zeit weit zurückliegende künstlerische Erfolge, das ist
Professor Crampton aufzuweisen hat, um
Trinker vor uns zu stehen. Er scheint
gründetem Gröfsenwahn zu leiden.

ist, seine scharfe Kritik der Akademie und der Kunstgenossen für zutreffend zu nehmen, hört sich sein stets damit verbundenes Selbstrühmen wie schwache Rechtfertigungs- und Beschönigungsversuche an. Kein fremder, glaubwürdiger Mund bestätigt sein Talent, nirgends drängt sich die Überzeugung auf, dafs derselbe Mann unter andern Verhältnissen, aufserhalb der Akademie, der Dressur, des spanischen Stiefels, des Blockes, der Uniform, der Antikunst, wie er die Schule mit grofser Zungenfertigkeit nacheinander betitelt, ein grofser Künstler geworden wäre. Die Akademie und besonders auch sein häusliches Elend, eine unglückliche Ehe, sind zu sehr als unbedeutende Nebenumstände behandelt, als dafs sie viel erklärten und entschuldigten. Ja, das unerquickliche Verhältnis, in dem er zu seinen Vorgesetzten und der Familie steht, ist augenscheinlich mehr die Wirkung seines Lebenswandels als die Ursache. Es berührt uns wohl im allgemeinen traurig, wenn ein Mann von besserem Stande und besserer Bildung sich und die Familie durch Trunksucht zu Grunde richtet; aber vor der Bühne und für den vorliegenden besonderen Fall ist diese Empfindung nicht ausreichend. Wir müfsten vom Anfang bis zum Ende das Gefühl haben, wie sehr es gerade für diesen Einzelnen schade sei; sonst erweckt uns weder sein Verderben herzliches Mitleid noch seine Rettung herzliche Freude.

Das Personenverzeichnis ist reich, aber von all diesen Personen des Spiels wie des Gegenspiels ist keine einzige sehr interessant. Die Freunde des Helden, seine Tochter, der Schüler, die Verwandten des Schülers und der Dienstmann als Faktotum, treten auf und ab, ohne zu erfreuen und Teilnahme zu erregen: die gleichgültigen und die sehr schwachen Gegner, wie der Pedell und der Schankwirt, greifen noch weniger ein, vermögen noch weniger zu reizen und Unheil zu stiften.

Die Handlung ist sehr dürftig; sie besteht aus jenen Rettungsversuchen, die die Gruppe der Freunde unternimmt, und nebenher läuft eine konventionell gehaltene Liebesgeschichte zwischen der Tochter und dem Schüler. Und fast nur durch das gute Ende wird die Bezeichnung Komödie

gerechtfertigt. Allzu wenig Humor liegt in diesen Situationen und Menschen; höchstens noch wirkt der dritte Akt ein wenig komödienhaft, wo hauptsächlich der Fabrikant Adolf Strähler, der Bruder des Schülers, das Wort hat, der dicke Krämer, wie ihn der Professor nennt, der in heiterer Lebensanschauung alles von der leichten Seite nimmt und auch den ernstesten Dingen einen humoristischen Anstrich leiht. Er und seine Geschwister, er aus Optimismus, die Schwester aus Güte, der Schüler aus Verliebtheit, glauben an die Rettung, d. h. an die Besserung des Vaters Crampton, im Zuschauerraum aber sicherlich niemand. Zu gewissenhaft und genau sind alle Merkmale des tief eingewurzelten Lasters gegeben, allzu treu nach dem Leben ist der Gewohnheitstrinker, und zwar auf einem schon hohen Entwicklungsgrad, beobachtet. Im Leben endet denn auch wohl die Komödie solcher angeblichen Genies in der Regel ganz anders.

Nicht der Stoff an sich wäre als gemein zu verwerfen; denn er hätte zu eigentlich komischer Wirkung gehoben werden können. Dagegen wird die von Hauptmann gewählte Art der Ausführung durch ein scharfsinniges Wort Schillers über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst verurteilt, das sich gleich im Eingange des vorerwähnten Aufsatzes (vgl. S. 13) findet. „Ein Dichter", heifst es, „behandelt seinen Stoff gemein, wenn er unwichtige Handlungen ausführt und über wichtige flüchtig hinweggeht." Die ganze Komödie vom Kollegen Crampton setzt sich nur aus solchen unwichtigen Handlungen zusammen, die wichtigen sind übergangen. Und ferner: „Das Gemeine ist etwas Negatives (im Gegensatz zum Positiven, der Roheit des Gefühls im Niedrigen), es zeugt bloſs von einem fehlenden Vorzug, der sich wünschen läſst." „Kollege Crampton" ist etwas Negatives, nichts geradezu Gutes und nichts Schlechtes, aber ohne alle Vorzüge, die sich wünschen lassen. Unendlich weit steht er zurück hinter der zweiten, der wirklichen, echten Komödie, dem „Biberpelz."

Als diese veröffentlicht wurde,
den Liebhabern feinerer litterä
die Deutschen sehr arm

einen Zuwachs erhalten haben, die Charakterkomödie. Treffende Satire und Ironie und köstlicher Humor über einen modernen volkstümlichen Stoff ausgegossen, dazu die streng realistische Ausführung, was konnte man Besseres von der neuen Richtung empfangen?

Das Werk hat einen einzigen klassischen Vorgänger, mit dem sich zu seiner Ehre der Vergleich beständig aufdrängt, Kleists „Zerbrochenen Krug". Allgemein bekannt ist die ungünstige Aufnahme dieses berühmten Genrebildes, sein Mifsgeschick im Jahre 1808 auf der Weimarer Bühne. Es sollte die Feuerprobe bestehen vor einem litterarischen Kreise, für den es eine neue, fremdländische Welt bedeutete mit anderer Sprache, mit ungewohnten, anstöfsigen Sitten. So verhielten sich denn die Zuschauer heftig ablehnend, während Hauptmanns Diebskomödie bei einem an solche Art und Kunst nunmehr gewöhnten und darnach begehrenden Publikum eine warme, ja vielfach begeisterte Aufnahme fand.

Im älteren Werke wird das fragliche Delikt vor dem Beginn des Spieles verübt, und wie es sich nach und nach enthüllt, wie sich der Dorfrichter Adam in der eigenen Gerichtsstube in sein Unglück hinein verhört, das bildet die sehr gemächlich sich vorwärts bewegende Handlung.*) Sie leidet denn auch einigermafsen darunter, dafs sie nur geringe Spannung zu erregen vermag, dafs man schon allzu genau weifs, wie sich alles zum guten Ende klären und auflösen mufs. Im neuen Drama geschehen die Diebesstreiche und Schelmenstücke in der Komödie selbst. Im ersten Akt wird der gewilderte Rehbock verkauft und zum Schlufs auf den Holzdiebstahl ausgezogen, und zwischen den zweiten und dritten fällt die für die Verwicklung des Stückes noch folgenschwerere Entwendung des Biberpelzes. Allein im „Zerbrochenen Krug" wird selbst das stofflich Undramatische höchst dramatisch entfaltet, im „Biberpelz" selbst das Dramatische durchaus novellistisch behandelt. Der „Zerbrochene Krug" ist mit bedächtiger Steigerung doch zu einem entschiedenen Schlusse geführt; der „Biberpelz" hat keinen Schlufs, nicht einmal ein Ende.

*) Vgl. Otto Brahm, Heinrich v. Kleist, S. 181 ff.

Der „Zerbrochene Krug“ ist ein Ganzes, der „Biberpelz“ knapp Dreiviertel. Und wenn Kleists Lustspiel ebenfalls Längen und zu viel Aufenthalt hat und bei jeder Vorstellung der Kürzung bedarf, so verdient es dennoch sicherlich das Prädikat „planvoll ineinander gefügt und aufgebaut“; das Hauptmanns ist willkürlich da und dort zusammengefaſst oder auseinandergezogen, läſst jegliches feste Gerüste vermissen. Goethe hat seinerzeit den lärmenden Miſserfolg des jüngern Dichters mit verschuldet, indem er dessen problematisches Stück, wie er es nannte, in drei Akte zerlegte. Hauptmann hat sich eine ähnliche Schädigung selbst angethan. Er hat zu viel eingeteilt und dadurch zweimal Parallelakte gebildet. Parallelakte wirken zumeist ermüdend. Wären sie noch durch eine gemeinschaftliche Schluſskrönung verbunden! So aber mögen, trotz des Bühnenerfolgs, die Stimmen wohl noch recht behalten, die bei den ersten Aufführungen da und dort verlauten lieſsen: „Ja, es ist eine wertvolle Dichtung, eine Bereicherung der deutschen Litteratur, aber keine Bereicherung der deutschen Bühne“.

Es ist eine wertvolle Dichtung. Wenn Otto Brahm den Dorfrichter Adam von Huisum den ergötzlichsten Sünder der deutschen Bühne nennt, so hat ihm nun Hauptmann in Frau Wolff, der Wäscherin aus irgendwo um Berlin, eine nicht minder ergötzliche Sünderin an die Seite gestellt. Wie jener, beherrscht sie das Ganze in unglaublicher, den besten Humor erzeugender Frechheit. Sie ist aber die Tochter ihrer fortgeschrittenen Zeit, wie er der Sohn seiner naiveren; verglichen mit ihrer Verstandesschärfe und Geistesgegenwart, ist er nur ein Anfänger und von kindlicher Harmlosigkeit. Seine Lügen sind durchsichtig, verblüffen nur im Augenblicke durch die Unverschämtheit, mit der sie gerade auf einem Richterstuhl vorgetragen werden; die ihrigen, mit derselben Kaltblütigkeit erfunden, sind so raffiniert, daſs die Wolffen wohl imstande erscheint, es für eine gute Zeit auch noch mit andern Leuten aufzunehmen als mit dem Amtsvorsteher von Wehrhahn. In drolligem, aber ungeschicktem Bemühen sucht unser ältere Freund den Verdacht auf das eifrigste von sich ab irgendwen zu lenken, während die wackere Frau

geistreicher Zug — die unschuldig Verdächtigten und der Behörde Mifsliebigen warm in Schutz nimmt. Sie widerspricht sich niemals zu ihrem Nachteil, wie er so oft; er ist eben doch nur Adam, und sie — Eva.

Sie läfst von ihrer Tochter ein Paket finden, als ob es die Pelzdiebe verloren hätten, bestätigt aber sofort die Ansicht des Zeugen Fleischer, dafs die Sache mit dem Paket nur angelegt sei, die Polizei irrezuführen. Und wenn der Amtsvorsteher „auf Grund seiner langen Erfahrung“ behauptet, die Möglichkeit, dafs der Dieb im Orte selbst sein könnte, käme gar nicht in Betracht, so erwidert sie: „Na, na, ma soll nischt verreden, Herr Vorschteher“, und bald darauf, wenn er meint: „Da müfst' ich ja bei jedem Einzelnen haussuchen“, hat sie auch schon den frechen Rat bereit: „Da fangen Se ock gleich bei mir an, Herr Vorschteher.“ Von ihrer eigenen Schlechtigkeit erleuchtet, übertrifft sie alle andern Personen, auch den klugen und gebildeten Fleischer, bei weitem an Menschenkenntnis und Scharfsinn. Bald kehrt sie die arme, unwissende Frau heraus, der jeder, auch der hohe adelige Vorsteher, wohl ein gerades, einfältiges Wort zu gute hält, bald zeigt sie sich gerührt und voller Gemüt, oder sie versteckt sich mit einem Male hinter ihren Mann, als ob lediglich dessen Wille im Hausstande mafsgebend wäre. Kurz, sie versteht je nach Bedarf jeden möglichen und auch den unscheinbarsten Vorteil auszunützen, und weifs die zwei sich untereinander widerstrebenden Parteien beide für sich einzunehmen und durch Gefälligkeiten sich zu verbinden.

So viel genial aufgewandte Mühe erringt denn auch den gewünschten Erfolg. Sie bringt es fertig, unter amtlicher Assistenz auf den Holzdiebstahl auszuziehen; sie wird beehrt durch den Besuch des bestohlenen Rentiers Krüger, der — in ihrer Wohnung — mit seinem eigenen Holze wütend in der Luft herumschlägt, beschwörend, dafs das seinige eben so „chutes, teueres Holz war“, und dafs er sich's tausend Thaler kosten lassen wolle, die Diebe ins Zuchthaus zu bringen; und schliefslich legt ihr, zur vollen Anerkennung ihres Strebens, der Amtsvorsteher wohlwollend die Hand auf die Schulter mit der Versicherung: so wahr sie eine ehrliche Haut sei,

so wahr sei der Zeuge Fleischer ein lebensgefährlicher Kerl. In der Frau Wolff hat der Dichter wirklich das Non plus ultra von lebenswahrer, gescheiter, aufs höchste belustigender Nichtswürdigkeit geschaffen.

Seltsam, daſs von allen Nebenpersonen eine Beschreibung ihres Äuſsern, die Angabe ihres Alters u. dgl. mitgeteilt wird, während es der Darstellerin überlassen bleibt, sich zu dieser schönen Seele die passende Maske zu ersinnen. Da die beiden Töchter hübsch genannt werden, und alle ohne Ausnahme die Wolffen so sehr freundlich behandeln, wird sie sich wohl ganz angenehm präsentieren müssen. Vorzüglich ist auch die Psychologie der übrigen Familie: der Gatte, ein Schiffszimmermann, sittlich ebenso wertvoll wie seine geriebene Hälfte, aber mit blöden Augen, geistig schwerfällig und furchtsam, und wo er sich nicht eigensinnig verrennt und von der Frau durch einen Extraschnaps erst wieder willig gemacht werden muſs, durchaus passiv. Dann die Töchter des würdigen Paares, die ältere ganz dem Vater nachfahrend, während die jüngere, erst vierzehn Jahre alt, aber frühreif, an Verstand und auch an Verderbtheit das Ebenbild der Mutter zu werden verspricht.

Auſser der Familie weist das Verzeichnis noch acht Personen auf: Amtsvorsteher, -Schreiber und -Diener, den Hehler Schiffer Wulkow, den bestohlenen Rentier Krüger, seinen Freund und Zeugen den Privatgelehrten Dr. Fleischer, ferner den Schützling des Gerichtes, den Schriftsteller und dunklen Ehrenmann Motes, und dessen Frau — alle mit unvergleichlicher Kunst und Anschaulichkeit abgeschildert. Den wichtigsten Platz unter ihnen nimmt der Herr Amtsvorsteher von Wehrhahn ein, der Baron tituliert wird, wie ein Landjunker aussieht und ein Monocle trägt. Im „Zerbrochenen Krug“ ist der Richter selbst der Übelthäter; im „Biberpelz“ ist er halb und halb der Mitschuldige durch die Lässigkeit, mit der er die Untersuchung leitet, durch die Anmaſsung, mit der er gegen unbescholtene Männer vorgeht, weil sie im Geruche des Freisinns stehen, und durch die eigensinnige Beschränktheit, mit der er sich vom Gesindel, von der Wolffen und Motes, hinters Licht führen läſst. Aber, wie viel

schärfer beurteilt nicht der moderne Dichter seinen unwürdigen Vertreter der Gerechtigkeit, mit welcher Bitterkeit werden hier die Schwächen einer bloſs unfähigen und kurzsichtigen Behörde geoffenbart! Ja, dieser Bitterkeit ist es hauptsächlich schuld zu geben, daſs das Stück um seinen guten, richtigen Schluſs gekommen ist. Der „Zerbrochene Krug“ schlieſst gemütlich und versöhnlich in demselben wohlwollenden Humor für alle, Adam einbegriffen, in dem er beginnt; im „Biberpelz“ erhält die Komik gegen das Ende statt des feinen, pikanten Aromas mehr und mehr einen galligen Beigeschmack. Das Lustspiel wird zur unnachsichtigen, strafenden Satire. Seht ihr, scheint der Dichter mit schwerem Ernste zu sagen, so sind sie, unsere preuſsischen Beamten, und so wird Recht gesprochen in deutschen Landen; die Schlechtigkeit geht frei aus, und der harmlose, aber politisch nicht nach offiziellem Geschmack gesinnte Bürger wird gemaſsregelt. Auch die Zeitangabe „Septennatskampf!“ verrät eine gewisse politische Verstimmung.

Von der lachenden Muse werden wir etwas Moralpredigt gerne mithinnehmen, aber nur nicht zu viel und nicht ohne spielende Grazie. Der Fall Wolff als einzelner Fall, wie er sich immer und überall zutragen kann, ist eine sehr gute Fabel; tendenziös verallgemeinert, verliert er künstlerisch unendlich und beweist nur die Ungerechtigkeit der Verallgemeinerung. Vor der Bühne scheidet das Gefühl schnell und sicher aus, was lebensecht ist und was übertrieben; denn klarer als in einer einzelnen Lebenserfahrung tritt die Wahrheit in zusammenfassender Nachbildung hervor. Frau Wolff kann heute und morgen stehlen und betrügen, ohne entdeckt zu werden; jedoch richtig sagt der Volksmund und Kleist und Gogol im „Revisor“: Der Krug geht nur so lange zum Brunnen, bis er bricht. Und in Deutschland geht er wohl noch früher in Scherben als in Ruſsland, ja als sonst wo in Europa. Hauptmann läſst da eine Anregung, die er selbst im ersten Akte zur spätern Lösung giebt, wieder vollständig fallen. Motes und seine Frau sind die einzigen, die Verdacht gegen die schlaue Wäscherin hegen und diesen Verdacht zu kleinen Erpressungen benützen. Der Amtsvorsteher wird schlieſslich

selbst mifstrauisch gegen seinen Gewährsmann. In einem Schlufsakt dürften also nur die Schwindeleien des Forstschriftstellers aufkommen; der Staatsanwalt, mit dem ihm gedroht wird, müfste eingreifen, und wie leicht und wahrscheinlich könnte dann die Wolffen mit in die Untersuchung verstrickt werden und sich vor einem fähigeren Richter in ihren eignen, allzu sorglos gelegten Schlingen fangen! So ist das Muster im Gewebe angesponnen; warum nun die Fäden plötzlich verloren und unverknüpft hängen lassen?

Wenn bei Kleist die manierierten Verse und die gesuchten Wortspiele und Witzeleien, die so schlecht zu der derben Gefühlsweise der Personen wie zu den drastisch erzählten Vorgängen passen, unsere modernen Ansprüche an Stileinheit nicht befriedigen, so entspricht der gröfstenteils in der Mundart gehaltene Dialog des „Biberpelzes“ durchaus dem gewählten Genre und Stil und dem ganzen Inhalt der Komödie. Freilich wird durch den mehr und mehr überhand nehmenden Gebrauch des Dialektes, wie ihn die streng naturalistische Richtung mit sich bringt, auch ein bedenklicher Nachteil für den Dichter herbeigeführt. Das Gebiet seiner Wirksamkeit wird enger begrenzt: er redet nicht mehr zum ganzen deutschen Vaterlande. Gar manche Ausdrücke, Wendungen und Witze im „Biberpelz“ sind dem Süddeutschen unverständlich, und selbst in der Übertragung der „Weber“ aus der Dialektausgabe ist immer noch viel stehen geblieben, was für den Nichtschlesier einer Übersetzung bedürfte. Da wäre an Goethes abmahnendes Wort zu erinnern, dafs unbedingte Natürlichkeit die Kunst, selbst wider Willen, oft an eine beschwerliche Wahrhaftigkeit bindet.

Im Jahre 1892 kamen auch die zwei einzigen Werke Hauptmanns in erzählender Form heraus, novellistische Studien, wie er sie nennt, „Bahnwärter Thiel“, geschrieben 1887 — also nur zwei Jahre nach der Dichtung „Promethidenlos“ — und „Der Apostel“, geschrieben 1890. „Bahnwärter Thiel“ geht über den technischen und geistigen Umfang einer Studie hinaus und kann mit Fug und Recht eine Novelle, d. h. Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit genannt

Das aufserordentliche Geschehnis, der von einem friedlichen, frommen Mann im Wahnsinn begangene Mord an Frau und Kind, ist psychologisch erklärt aus den dunkelsten Trieben des Menschenherzens. Langsam wird der schreckensvolle Vorgang entwickelt und ans Herz greifend erzählt, wie die geheimen Mächte bekämpft werden und endlich doch alle Gewalt an sich reifsen, vier Leben vernichtend. In dem meisterhaft erfafsten Verhältnis des Bahnwärters zu den zwei Frauen, der verstorbenen und der Nachfolgerin, bekundet sich — schon so früh! — Hauptmanns überraschende Kenntnis des gemeinen Mannes in seinen einfachen Gewohnheiten, mit seinem beschränkten Gesichtskreis, seinen ursprünglichen, heftigen Leidenschaften. Aufserordentlich treu beobachtete realistische Züge unterstützen die Schilderung der Gemütskämpfe des Wärters, so dafs sein mystisches Innenleben in der Vergangenheit und Gegenwart klar an dem Leser vorüberzieht. Nichts ist aufser acht gelassen, keine Kleinigkeit, die eine Seite seines Wesens, sei es die pedantische Gewissenhaftigkeit oder die kindliche Einfalt, der wirre Mystizismus oder die starke, unterjochende Sinnlichkeit, ins Licht zu rücken geeignet ist, und doch erfahren wir alles bei der passenden Gelegenheit, wie zufällig und unabsichtlich.

So ist der innere Stil rein und schön; aber die äufsere Form, den Wortstil, entstellen mancherlei Unarten, besonders einige Reporterausdrücke und Nachlässigkeiten im Satzbau. Die Landschaftsbilder sind zum Teil sehr stimmungsvoll und echt empfunden, zum Teil sind sie nicht einfach genug, sondern mit jugendlicher Verschwendung überladen, wie z. B. die Schilderung des Sonnenaufgangs (S. 36) und des Sonnenuntergangs (S. 54). Ebenso ist wohl in der Lautmalerei der ankommenden und weiterrasenden Bahnzüge, des Donners u. s. w. allzu viel geschehen.

Allein, im ganzen und grofsen beurteilt, hat diese Novelle schon alle Vorzüge der spätern Werke und keinen ihrer Mängel. Sie hat innere Schlichtheit, Kraft und Leben wie die spätern, sie hat aber auch Flufs, energische Vorwärtsbewegung, Steigerung und ein wirkliches, abschliefsendes Ende.

Der „Apostel“ ist nur eine novellistische Studie, und zwar die mit vollendeter Technik und fein nachempfindendem Verständnis geschriebene Analyse des Seelenlebens eines jener sonderbaren modernen Apostel, wie man sie in den achtziger Jahren, aus der Schule Diefenbachs stammend, in den Straſsen der Städte, hauptsächlich in München und Wien, sehen konnte. Der Schilderung des gewaltthätigen Ausbruches mörderischer Tobsucht im „Bahnwärter Thiel“ wird hier die des allmählich sich einschleichenden, friedlichen, mystisch-religiösen Gröſsenwahnes gleichsam als Gegenstück hinzugefügt. Der Apostel erschafft sich zuletzt in seiner überschwellenden kranken Phantasie direkte Gottähnlichkeit. Knapp und äuſserst geschickt werden wir in der Exposition, ganz im Vorübergehen, mit den Eltern dieses seltsamen Schwärmers und seiner Entwicklung bekannt gemacht, so daſs wir erraten können, was für vererbte Anlagen und äuſsere Einflüsse sich verbunden haben, ihn so weit zu bringen, den Leutnantsrock gegen die weiſse Kutte zu vertauschen, Sandalen anzulegen und das Haar mit einer Schnur zusammenzuhalten, die aussieht wie ein Heiligenschein. Die Naturbeschreibungen der Umgegend Zürichs, wo er, von Italien kommend, diesmal den Wanderstab für kurze Zeit ruhen läſst, sind reich ausgeführt, aber in maſsvoll künstlerischer Besonnenheit immer mit den Augen des Helden gesehen. Der Dichter, sagt Jean Paul, müsse die Brust eines Menschen zur camera obscura machen und in ihr die Gegend anschauen. Geradezu fühlbar wird dem Leser die Einwirkung des wundervollen Pfingstmorgens in der Schweiz auf die übergroſse Empfänglichkeit dieser vom Willen nicht mehr beherrschten Psyche.

Als eine so besondere und ausgezeichnet studierte Art eines Seelenkranken ist der „Apostel“ interessanter als Dostojewskijs „Doppelgänger“ oder Gogols Wahnsinniger in den „Phantasien und Geschichten.“ Fast erscheint es aber wie ein gefährliches Spiel, daſs die neueren Dichter mit ihrer oft qualvoll regen Phantasie, mit ihren angespannten Nerven und den unaufhörlichen Gestaltungssorgen, daſs sie sich gerade mit der peinlich genauen Erforschung und Beschreibung des

Abnormen und Krankhaften im Gemüts- und Geistesleben so gerne befassen. Hauptmann, nur dieses einemal als Erzähler hervortretend, wollte vielleicht Muster aufstellen für die zwei Arten der modernen Novelle, die in den letzten Jahren am häufigsten gepflegt worden sind, die düster-realistische voller Elend und voller Schrecken und die aus lauter Stimmungsklängen und Seelenakkorden zusammengesetzte, die zuweilen so vergeistigt ist, dafs kein Bild im Gedächtnis zurückbleibt, während er auch ihr eine plastisch-künstlerische Form verliehen hat.

VI.

„Hanneles Himmelfahrt."

Aus einem schönen, ganz eigentümlichen und ursprünglichen Gedanken heraus empfing die Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt" (1893) ihr Leben und gestaltete sich wiederum an der Wärme des innigsten Gefühles, des Mitleidens mit den Armen, Niedrigen und Verfolgten. Das vierzehnjährige Hannele ist von ihrem Stiefvater, dem Maurer Mattern, grausam vernachlässigt und mifshandelt worden, so dafs sie endlich in verzweifelter Todesangst in den Dorfteich springt, noch gerettet wird, aber bald darauf in ein hitziges Fieber fällt und im Armenhause verscheidet.

Die Dichtung hatte einen gröfsern, allgemeinern Erfolg als selbst die „Weber". Auch diejenigen, die viele Gründe finden, einem hungernden Arbeiter ihr Erbarmen zu versagen, — einem Kinde, dem Leiden in seinem rührendsten Bilde, wenden sie es willig zu. Der Weberaufstand von 1844 ist, wie Marx richtig bemerkt, durch die Grausamkeit einiger wenigen hervorgerufen worden; indes, wo eine ganze Bevölkerungsklasse duldet, was durch menschliche Gerechtigkeit zu bessern wäre, hört sich manches Wort auf der Bühne wie ein Vorwurf an für alle. In „Hanneles Himmelfahrt" dagegen ist es unbestreitbar ein einzelner, niemand belastender Fall. Wäre der Stiefvater kein verkommener Trunkenbold, so müfste das arme Kind nicht Mifshandlung und den Tod erleiden. Der zweite Grund des wärmeren, freudigeren Beifalls dürfte dann in der hier zum erstenmale von Hauptmann erprobten Verschmelzung des romantischen mit dem streng realistischen Element zu suchen sein. Diese beiden zu vereinigen, ist ein merkwürdiges Bestreben, das durch unsere ganze moderne Kunst geht und besonders auch in der bildenden schon grofsen Einfluſs und weite Ausbreitung erlangt hat.

Sudermann, der Realist, ist in seinem Roman „Frau Sorge“ phantastisch bis zum Unwahrscheinlichen und arbeitet mit Symbolen und Allegorien. Hiegegen bewährt sich Hauptmann als der reiner fühlende Künstler, insofern er in der Traumdichtung die Schemen und Träume nicht als romantische Zuthat, als bloſse überflüssige Verbrämung anbringt, sondern sie im innersten Zusammenhange mit dem Seelenleben der kleinen Heldin in die reale Welt einführt. Hannele liegt besinnungslos im Todeskampf, und alle Erscheinungen und Gesichte, die die Scene füllen, sollen nur die Gebilde ihrer Fieberphantasien sein und uns ihre kindlichen Gedanken, ihre irdische Furcht, ihre himmlische Hoffnung, ihr Erlebtes und Ersehntes mitanschauen lassen. So ist die Vereinigung des Verschiedenartigen psychologisch begründet.

Die Dichtung zerfällt in zwei Teile. Der erste gehört fast bis zum Ende der Wirklichkeit des Armenhauses an, eines notdürftigen, baufälligen Armenhauses, gegen das am späten Dezemberabend der Sturm wütet. Zu dem kahlen Raume paſst die Staffage, — die zerlumpten, zankenden und johlenden Gemeindearmen eines schlesischen Gebirgsdorfes. Die Handlung beginnt mit dem Auftreten des Lehrers Gottwald und des Waldarbeiters Seidel, die Hannele hereinbringen. Dann werden der Amtsvorsteher und -Diener, der Arzt und die Diakonissin nacheinander eingeführt. Jede dieser Personen weist aufser der Physiognomie ihres Standes noch eine bestimmt persönliche auf, und jede verhält sich dem entsprechend charakteristisch in der kurzen Stunde, wo wir sie, durch Pflicht oder Güte gerufen, um ein krankes Kind bemüht sehen. Hannele, die schon fiebert, als man sie auf ein Bett legt und zu wärmen und zu beruhigen sucht, verfällt gegen den Schluſs des Aufzuges vollständig in Phantasien. Während sich die pflegende Schwester einen Augenblick entfernt, hat sie in einem fahlen Lichte die Erscheinung ihres Stiefvaters. Und später, da die Kranke ruhig liegt und die Kerze gelöscht ist, so daſs man auch die Wärterin schlafend wähnt, zeigt sich in dämmernder Beleuchtung das Bild der verstorbenen Mutter, und da dieses verblaſst, stehen in goldgrünem Schein drei Engelsgestalten vor

dem Lager. Mit Musik, Gesang und gesprochenen Versen der Himmelsboten schliefst das erste Bild.

Bis dahin ist Wirklichkeit und Traum für den Zuschauer klar auseinander gehalten und keine Verwechslung möglich. Nicht so im Anfange des zweiten Teiles. Wenn der Vorhang sich hebt, ist alles wie vor den Visionen. Die Diakonissin zündet die Kerze wieder an, und Hannele schlägt die Augen auf. Aber nun ereignet sich das Sonderbare, Verwirrende, dafs Schwester Martha, die natürlich von der Traumwelt nichts gesehen und gehört hat und sich bei Hanneles Erzählung davon nur gläubig stellt, als nun plötzlich der Engel des Todes grofs und mächtig im Zimmer sitzt, ihn ebenfalls zu bemerken scheint, erst andächtig mit gefalteten Händen steht und sich dann langsam hinausbegiebt. Und noch schädlicher wird diese technische Ungeschicklichkeit dem Verständnis, wenn gleich nachher eine Gestalt in der Kleidung der Diakonissin, aber schöner, jugendlicher und mit langen weifsen Flügeln hereintritt. Die irdische Schwester dürfte im zweiten Aufzug nicht mehr gegenwärtig sein, oder nicht mehr sprechen bis ganz zum Schlusse, wo sie und der Arzt wieder bei gewöhnlicher Beleuchtung über das Bett gebeugt stehen und Hanneles Tod erkennen. Soll sie aber da sein, um sich Hanneles erste Geschichte erzählen zu lassen, so müfste sie sich entfernen, oder in Schlaf versinken, schon ehe der Engel des Todes die lange wechselnde Flucht der nun folgenden Erscheinungen einleitet, die den ganzen zweiten Teil bis zu Hanneles Tod erfüllen. Die geschickteste Beleuchtung, der sorgsamste Wechsel zwischen himmlischem und irdischem Licht vermag den Fehler nicht mehr gut zu machen, Traumwelt und Wirklichkeit an dieser Stelle nicht genügend zu sondern.

In allem Übrigen ist die scenische Anordnung klar und zweckmäfsig. Leicht, wie die Gedanken und Vorstellungen in der Phantasie des Kindes, gehen auch die Vorstellungen vor unsern Augen in einander über, und doch herrscht Ordnung bei allem Reichtum und raschem Wechsel und sind die helfenden Stufen und Übergänge da von dem einen dieser scheinbar so unstäten, dichterisch so bedeutungsvollen Traumbilder zum andern. Die im Geist geschaute Diakonissin schützt

ihre kleine Kranke vor dem Engel des Todes, daſs er sanft und schnell seines Amtes übe. Aber vorher, als Hannele hört, sie müsse nun sterben, geht die gehobene Stimmung erst noch einmal in die naiv weltliche, Leben und Tod kindlich verbindende Stimmung des Märchens über. Hannele meint, daſs sie doch nicht zerlumpt im Sarge liegen könne, und sogleich trippelt der Dorfschneider herein und werden die anmutigen Motive aus dem Aschenbrödel verwertet. Dann erfolgt der eigentliche Todeskampf, noch ein kurzes, schweres Leiden, bis sie sich in der letzten, sanften Betäubung schon gestorben glaubt, erst die Trauer aller guten Menschen um sie erfährt und endlich das Gesicht ihres herrlichen Triumphes hat, ihrer Himmelfahrt, wie der Herr Jesus selbst mit allen seinen Engeln sie heimholt. Unter dem Gesang der Engel

„Wir tragen dich hin, verschwiegen und weich,
Eia popeia in's himmlische Reich“ —

verdunkelt sich die Scene wieder, und wir haben noch einmal den Blick in das öde Zimmer des Armenhauses, wo das Kind in all seiner Armut und Dürftigkeit nun wirklich tot auf dem schlechten Lager liegt und statt des ganzen Himmels nur der Arzt und die Pflegerin zugegen sind.

Wenden wir uns nun der innern Gestaltung zu, so ist vorerst die beide Elemente, das sinnliche und das übersinnliche, mit groſser Kunst zusammenfassende Exposition zu betrachten. Wir entnehmen des Kindes traurige Geschichte zur Hälfte aus dem Bericht des Waldarbeiters Seidel, der die Ertrinkende gerettet hat, und aus den sich daran knüpfenden Gesprächen des Vorstehers, Lehrers, Arztes, und erfahren die andere, intimere Hälfte aus der Art und der Wirkung der Visionen auf das Kind: ob sie ihr furchtbares Grauen erregen, wie die ihres Vaters, ob sie Trost spenden, wie das erbarmungswürdige Bild der Mutter, oder ihr kleines Herz entzücken, wie die verklärte Erscheinung des gütigen Lehrers. Die Mutter ist dem armen Hannele vor sechs Wochen gestorben; „das übrige weeſs man ja von alleene“, meint Seidel. Um neun Uhr des Abends hat sie der Vater oft in Wintersturm und Kälte zum Hause hinaus gejagt, sie solle ihm einen „Finfbeemer“ bringen zum Vertrinken. Da ist sie die halben Nächte

im Freien geblieben; denn wenn sie kommt und bringt kein Geld, laufen die Leute zusammen bei ihrem Geschrei. So hat sie sich endlich keinen Rat mehr gewufst und die verzweifelte That begangen. Bei der Untersuchung findet der Arzt ihren Körper mit Schwielen bedeckt, und die einfache Antwort Seidels, dafs die Mutter auch so im Sarge gelegen habe, mit seiner kurz vorher gemachten Andeutung, dafs der Amtsvorsteher selbst der Vater des Mädchens sei und deshalb den Maurer nicht zu strafen wage, enthüllt in zwei Worten die Tragödie von Mutter und Kind.

Auf ebenso einfache und überzeugende Weise gewinnen wir Einblick in den Charakter und das Seelenleben des Kindes bis in die verborgensten Fältchen hinein, sowohl während ihrer kurzen lichten Augenblicke, wie während des Spieles ihrer Phantasie. Hannele ist ein herzensgutes, frommes und kluges Kind. Sie hat fleifsig gelernt und auch erfafst, was sie gelernt hat. Besonders die religiösen Lehren haben auf sie gewirkt, sie hat Zuflucht und Trost in ihnen gefunden. Da die Verzweiflung über sie kommt, meint sie in unschuldigem Vertrauen, die Stimme des lieben Herrn Jesus im Wasser nach ihr rufen zu hören, aber später, bei gröfserer Klarheit, fällt ihr ein, was in der Religionsstunde über den Selbstmord und die nicht zu vergebende Sünde wider den heiligen Geist gelehrt worden ist, und sie bestürmt die Diakonissin mit ängstlichen Fragen, ja im zweiten Teil kehrt derselbe Ideengang noch einmal wieder. Dann aber träumt sie sich schon gestorben, hat voller Zuversicht auf die göttliche Barmherzigkeit schon die Lösung aller Zweifel gefunden und den Eingang zum ewigen Leben überschritten. Die von ihrer Phantasie hervorgerufenen Gestalten der leidtragenden Dorfbewohner erzählen sich, beim Pfarrer, der sie nicht habe einsegnen wollen, sei ein schöner Herr gewesen und habe ihm gesagt: „Das Mattern Hannele ist eine Heilige“, und Engel seien durchs Dorf gegangen, und im übrigen wisse man auch wohl, wer das Mädchen umgebracht, denn sie hätten ja die Beule gesehen an ihrem kranken Leib, so grofs wie eine Faust.

Wie sie in ihrem noch ganz kindlichen Sinne die Vorstellungen aus der Märchenwelt mit den religiösen vermengt,

so vereinigt sie auch eine unschuldig verliebte Schwärmerei für den Lehrer Gottwald mit den erhabensten Gedanken von Schuldvergebung und Erlösung. Hannele steht gerade auf der Schwelle des jungfräulichen Alters. Schon im ersten Teil nennt sie den Lehrer einen schönen Mann, mit dem sie Hochzeit machen werde, und sagt ein Verslein auf, das nach einem Volkslied klingt. Im zweiten erschaut sie ihn dann im Geiste. Zu ihrem Begräbnis schwarz gekleidet und Blumen in der Hand haltend, kommt er mit all seinen Schulkindern, Abschied von ihr zu nehmen. Die zwei Veilchen, die er in seinem Gesangbuch hat, das seien die toten Augen seines lieben Hannele; er bittet sie, ihn nicht ganz zu vergessen in ihrer Herrlichkeit, und schluchzt, das Herz wolle ihm zerbrechen, weil er von ihr scheiden muſs; ja zuletzt verwandelt sich seine Gestalt vollständig in die des Herrn Jesus selbst. Das Bild des gütigen Mannes, des einzigen, der immer freundlich gegen sie gewesen ist, hat sich ihrem einsamen, liebebedürftigen Gemüte so unauslöschlich eingeprägt, daſs ihr die innige Verehrung für ihn jetzt in der Todesstunde den schwersten Kampf erleichtert, daſs sich diese reine Neigung zuletzt steigert zur religiösen Ekstase. Keine andern Züge kann für sie die Erscheinung des Heilandes glaubwürdiger tragen, in keiner andern Gestalt mag er sich ihr tröstender nahen, um sie in das erbetene und ersehnte Himmelreich zu führen. Sie will nichts mehr von der Erde, will nicht gesunden, will zu ihrer Mutter kommen, selig werden in unerschütterlichem Glauben. Aber doch ist sie keine blasse, unkindliche Heilige, sondern echt menschlich, schlicht und rührend. Das Gefühl der erfahrenen Verachtung wie der erlittenen rohen Grausamkeit ist noch brennend stark in ihr, als sie sich schon von aller Erdenpein erlöst wähnt. Sie, die den Besuch von Engeln gehabt hat, die vom Märchenschneider mit weiſser Seide und gläsernen Schuhen bekleidet worden, und nun in solcher Pracht vor aller Augen im gläsernen Sarge ruht, läſst sich von den beschämten Schulkindern auf die Aufforderung des Lehrers hin zerknirscht die Kränkung abbitten: daſs sie sie Lumpenprinzessin geheiſsen haben, wo nun offenbar wird, daſs sie eine wirkliche Prinzessin gewesen u. s. w.

Wie herzlich läfst sie sich zu voller Genugthuung von allen bedauern und herausloben, läfst sich den Kindern als Beispiel und Muster aufstellen, und läfst es den alten Armenhäusler Pleschke zweimal feierlich verkünden: „Das Mädel war eine Heilige.“ Und endlich mufs mitten im Winter ein Gewitter heraufziehen als göttliche Drohung für ihren Mörder, der sich verschwört, der Blitz solle ihn erschlagen, wenn er an ihrem Tode schuld sei, und das liebliche Wunder, dafs der Strauſs Himmelsschlüssel in ihren gefalteten Händen helle Glut ausstrahlt, mufs den Ruchlosen entsetzen, so dafs er, ein zweiter Judas, von der Stätte ihrer Verklärung flieht, um sich zu erhängen.

Wir haben es als den grofsen Vorzug dieser Traumdichtung vor allen ähnlichen empfunden, dafs die Phantome ausschliefslich in der Seele der kleinen Heldin selbst erzeugt werden und teils von ihrer Erfahrung, teils von ihrem eigenen Charakter und sehnsüchtigen Gemüte Umrifs und Farbe empfangen. Folgerichtig entspricht auch der gröfste Teil der Visionen der Umgebung und dem Gesichtskreis wie der möglichen Einbildungskraft und Erfindungsgabe eines vierzehnjährigen Dorfmädchens. Jedoch zuweilen überschreitet Hauptmann den gewählten, nicht zu erweiternden Rahmen: die Erscheinungen reden in Bildern und sprechen Gedanken aus, die nur ihm, niemals dem armen Hannele zukommen können.

Solche Stellen sind der einzige künstlerische Makel des schönen Werkes. Besonders störend drängt sich der Dichter vor, wo sich im zweiten Teile der Heiland, noch durch einen braunen Mantel verhüllt, dem Mattern-Maurer als Fremder naht und viele dunkle symbolische Worte spricht mit dem Sinne, dafs der Erlöser als ein Bote, Arzt und Arbeiter ohne Lohn auch zu dem Unbufsfertigen komme, ihn zu heilen und zu erquicken. So theoretisch und abstrakt wird ein Kind, das sich kurz vorher in seinen religiösen und ethischen Begriffen, bei aller Frömmigkeit, als ganz naiv und unverbildet erwiesen hat, den Vermittler niemals auffassen. Für sie ist er in erster Linie praktisch, d. h. der unendlich gütige und unendlich barmherzige Erretter aus aller Not, und weiterhin der strenge Richter und Rächer an ihrem Peiniger.

An dieser Stelle entspinnt sich ein Gespräch mit rohen, unpassenden Reden des Maurers und mit Spitzfindigkeiten, auf die ein unschuldiger Sinn nicht verfallen wird. Gewifs ist Hannele nicht in der Harmlosigkeit glücklicher Kinder vierzehn Jahre alt geworden; gewifs hat ihr der Stiefvater — wie auch schon in seiner ersten Erscheinung — alle Tage vorgerückt, dafs sie ihn nichts angehe, nicht sein Kind sei. Aber dies hier noch einmal und mit Verwechslung des irdischen und himmlischen Vaters hereingezogen, ist nicht geschmackvoll und stört die Stimmung der Scene. Die einfachen Sätze: „Weifst du, was du im Hause hast?“ — und weiter: „deine Tochter ist krank“ — und: „du hast eine Leiche im Hause“ würden schon das wahre Amt des Fremden bei seinem Eingange genügend bezeichnen, wie die Antworten des Maurers darauf schon hinreichend seinen störrischen Sinn erkennen liefsen. Alles andre ist nicht einfältig genug oder zu künstlich einfältig. Erst ein wenig später, wenn das eigentliche Strafgericht über den Mörder hereinbricht, alle Anwesenden sich gegen ihn wenden und sich dramatisch beteiligen, das Gewitter heraufzieht u. s. w., da wächst auch die Gestalt des göttlichen Lehrers auf dem Hintergrunde von Wundern, und von himmlischem Abglanz umstrahlt, in wahrer und einfacher biblischer Gröfse empor, die Scene beherrschend und die Stimmung bis zum Ende in machtvoll feierlicher Erhöhung haltend.

Der gesteigerte Gefühls- und Gedankenausdruck des Kindes, all seine Poesie mufs ja notwendig Formeln der Schrift entlehnen. Wenn der Geist der Mutter aus einer andern Welt zurückkommt, haben ihre Worte ebenfalls Anklang an die Bibel und die Psalmen. Am Schlusse des ersten Teiles werden von den Engeln und am Schlusse des Ganzen vom Heilande Verse gesprochen. Das erschien vielen als unwahr, auch wenn man annähme, dafs Krankheit und Nähe des Todes alle Fähigkeiten und alles innere Leben wunderbar erhöhe und stärke. Es handelt sich aber bei einer solchen Dichtung stets nur um die poetische, nicht um die gemeine Wahrscheinlichkeit. Dieser widersprüche ja von vornherein der ganze Aufbau und die künstliche Ordnung eines Fieber-

traumes, von dem alles Gemeine und Zufällige, das sich in Wirklichkeit immer eindrängen wird, ausgeschieden ist. Ihr widerspräche schon der kleine Umstand, daſs Hannele auch im wachen Zustande nicht Dialekt spricht, offenbar mit Absicht, damit ihre Sprache während der Visionen nicht allzu sehr absteche.

Die poetische Wahrheit wird durch dergleichen kleine Freiheiten nicht verletzt, und wird es auch nicht durch eine gegen das Ende zu innigere, metrisch gesteigerte Form. Die Verse haben hier nur das Amt der Musik mit übernommen; auch die rhythmisch bewegten, klangvollen Worte sollen das Unirdische, Verzückte, den Überschwang des Vorgangs zu reicherem Ausdruck bringen. Aber wohl kann der Inhalt der Verse die poetische Wahrheit verletzen. Auf der Bühne, wo das einzelne kältere Wort, die weniger gelungene Zeile in einer längern Versreihe nicht auffällt, vermögen die beiden Gedichte nichts zu verderben; beim Lesen dagegen hat man den Eindruck einer ziemlich schwachen und wenig originellen Lyrik, einer Art modern-romantischer Scheinpoesie. Sowohl wenn die Engel dem Mädchen die Herrlichkeit der Erde schildern, die für sie nicht bestanden hat, wie wenn der Herr ihr zum Gegensatz die Herrlichkeit der himmlischen Stadt beschreibt und den Engeln befiehlt, sie ins Paradies zu tragen, finden sich in beiden Gedichten leere, reflektierte Zeilen, und sind geringwertige, unplastische Bilder in stellenweise manierierter Sprache aufgezählt.

Zu einer Sammlung von Urteilen bekannter Schriftsteller über die Zukunft der deutschen Litteratur im „Magazin der Litteratur des In- und Auslandes“ 1892 hat Hauptmann folgendes Schema eingesendet:

Himmel,	Erde,
Ideal,	Leben,
Metaphysik,	Physik,
Abkehr,	Einkehr,
Prophetie	Dichtung

Zwei Lager;
wird das eine fett, wird das andre mager.

Nichts ist im allgemeinen — und für die heutige Litteratur im besondern! — zutreffender. Ihm selbst war es aber

dies eine Mal vergönnt, die beiden Lager zu vereinigen, den Himmel und seine Gefolgschaft dazu zu erobern, ohne dafs Erde und Leben Einbufse erlitten hätten. Für die Traumdichtung ist ihm denn auch der Grillparzerpreis zu teil geworden, und der Preis der Schillerstiftung wenigstens theoretisch, als eine unparteiische Anerkennung, die dem allgemeinen Urteil im Lande entspricht. Denn „Hanneles Himmelfahrt" ist thatsächlich das wertvollste Bühnenwerk, das in den letzten Jahren in deutscher Sprache erschienen ist.

VII.

„Die versunkene Glocke."

So wäre uns das Mädchen aus der Fremde, Romantik geheifsen, denn wiederum am Ausgang des Jahrhunderts zurückgekehrt. Im hochgefafsten Kleide bringt sie die Früchte einer andern Flur, Märchen, Allegorie, Symbolik. Sie neigt sich vor allen den Bühnendichtern, giebt dem eine orientalische Frucht, jenem die blaue Blume, fern von seinem Thal im Märchenwalde aufgesprossen. Ein jeder geht beschenkt nach Haus, und das Publikum teilt, wie der Erfolg beweist, die dankbare Gesinnung gegen die schöne, wundersame Beglückerin.

Auch bei dieser neuen Wendung des Geschmackes hat Hauptmann seine Mitbewerber überholt, ja diesmal in der Gunst der Menge fast unbestritten den Preis davon getragen. Sein jüngstes Werk „Die versunkene Glocke, ein deutsches Märchendrama", gegeben zum erstenmale Anfang Dezember 1896 auf dem „Deutschen Theater" zu Berlin, hat in wenigen Monaten den Ruhm des Dichters von einer grofsen Anzahl von Bühnen aus durch ganz Deutschland verbreitet.

Schon in den metrischen Stellen im „Hannele" erwies sich der Lyriker Hauptmann dem Realisten und Charakterdarsteller nicht ebenbürtig. In der „Versunkenen Glocke" ist die Form ganz lyrisch; ein Versdrama in ähnlichen, zum gröfsten Teil reflektierten, mehr poetisierenden als poetisch gefühlten Versen, wie sie dort der Heiland und die Engel sprechen. Ganz lyrisch und ganz romantisch ist der Dichter nun geworden, so dafs sich die Märchendichtung äufserlich als ein Schritt weiter darstellt auf der Bahn, die er mit der

Traumdichtung eingeschlagen hat. Aber nur in der äufseren Gestaltung; in der innern entfernt er sich auf jede Weise von jenem ersten Versuch in romantischer Richtung und nähert sich um so mehr einem weit zurückliegenden naturalistischen Werke seiner ersten Zeit: zu unsrer Überraschung erleben wir hier die Wiederkunft der „Einsamen Menschen". Dieselbe Fabel, nur veränderte Darstellungsmittel, dieselben Hauptcharaktere, nur in fortgeschrittener Entwicklung, und endlich dieselbe schwerdüstere Stimmung, die die wirkliche Welt des Landhauses am Müggelsee so tief überschattet. Der gleichen Sehnsucht, der gleichen Herzenswallung, der gleichen Weltanschauung scheint das neue Drama seine Entstehung zu verdanken.

Heinrich, der Glockengiefser, wird unablässig von einem unruhigen Geiste angetrieben, von einem rastlosen Drange des Willens beherrscht, in seiner Kunst das Herrlichste zu vollbringen. Wohl verkünden schon an hundert Glocken die Ehre Gottes und den Ruhm des Meisters im Lande; aber sie klingen nur im Thal, nicht auf der Höhe, und nicht mit dem reinen, vollen Klang, mit dem das noch ungeschaffene Meisterwerk in seinem Innern ertönt. Empor zur Höhe strebt er: sein jüngst vollendetes und nach aller Meinung bestes Werk soll von der Bergkirche über dem steilen Abhang erschallen. Aber er scheitert an den feindlichen Naturmächten, die jedem Schaffenden auflauern und schadenfroh alles Menschenglück mit Vernichtung bedräuen. Der Waldgeist stürzt die Glocke, die mühsam den Berg hinaufgezogen wird, über den Abgrund hinunter in den tiefen Waldsee, und der Meister stürzt ihr nach: auf die Halde vor die Hütte hin, wo Rautendelein, ein elbisches Wesen, bei der Buschgrofsmutter wohnt. Alles wird hier von selbst zu ungesuchter Symbolik. Heinrich ist krank an Leib und Seele, als er so tief fällt; er weifs nicht, geschah's willig oder widerwillig, weifs nicht, ist die Glocke ihm nachgestürzt oder er ihr; er weifs nur, dafs sie seine Hoffnung nicht erfüllt hatte und schon von ihm verworfen war, ehe sie versank. Weder die Liebe seines Weibes, das ihm mit leidenschaftlichem Herzen anhängt, noch die Achtung der Mitbürger und Freunde gewähren Trost und Hilfe; sie

sind ihm nur die, die im Dunst und Qualm des Thales mit Wohlbehagen wohnen und einen aufwärts Strebenden hinabzuziehen, bald in Liebe, bald in Hafs stets von neuem sich bemühen. Und da nun, wie in dem realistischen Drama so auch hier, im ersten Akte die Wendung eintritt, sein Schicksal, seine Muse, Rautendelein, auf der Bergwiese sich ihm naht, gehört ihr der Meister vom ersten Augenblicke des Sehens an.

Sterbend wird er seinem verzweifelnden Weibe ins Haus getragen; aber Rautendelein folgt nach, als Magd verkleidet, heilt ihn und bringt ihn zurück in ihr Reich, das Hochgebirge. Ein Verjüngter, mit Maienkräften ausgestattet, steht er nun, von der Hand der Liebe geleitet, auf dem Gipfel seines Daseins. Alle Naturmächte werden ihm dienstbar. Von Zwergen unterstützt, in der Werkstätte aus natürlichem Felsgestein, sehen wir ihn am Schmiedeherd mit Hammer, Zange und Blasebalg thätig, endlich das stets ersehnte, im Geiste schon empfangene Werk, den Sonnentempel mit dem wunderbaren, aus sich selbst erklingenden Glockenspiel, in die Erscheinung zu rufen. Jedoch die Welt des Thales giebt ihn nicht vollkommen frei. Er widersteht ihr, da sie warnend mit der Stimme des Priesters zu ihm spricht, widersteht und nimmt den Kampf auf gegen die früheren Freunde, die mit Steinen und Bränden ausziehen wider ihn, das Ärgernis der Gemeinde. Aber seine Stunde ist gekommen, das vom Pfarrer vorher verkündete Strafgericht bricht über ihn herein; denn „er ist voll Makel, blutig starrt sein Kleid“ — verraten und verlassen hat Frau Magda ihren Tod gefunden im Waldsee, wo die Glocke begraben ruht. Die Schemen seiner Knaben tauchen vor ihm auf, das Thränenkrüglein der Mutter heranschleppend, und:

„Eines toten Weibes starre Hand
Die Glocke suchte und die Glocke fand;
Und wie die Glocke kaum berührt, begann
Ein Donnerläuten brausend himmelan,
Und rastlos brüllend, einer Löwin gleich,
Nach ihrem Meister schrie durch's Bergbereich . . . .“

Unter der Macht des tosenden „Droheschalls“ aus der Tiefe verflucht Heinrich in jähem Zornesschmerz Rautendelein, die Hexe, die Verführerin. „Vorbei, vorbei“ — denn die Elbe,

vom ungetreuen Buhlen verstofsen, ist nach einem alten Märchenglauben den Gesetzen ihrer Welt wieder unterthan. Rautendelein mufs hinab in den Brunnen, des Wassermannes Beute zu werden. Alsbald sucht Heinrich voll heifsen Verlangens sein verlornes Lieb, wähnt, noch einmal auffliegen zu können in die Sonnennähe, auf die Höhe, wo der Tempel, das Werk, in das er alles geworfen, was er war und was ihm wurde, der Vernichtung preisgegeben, in lohenden Flammen steht. Doch die Schwingen sind ihm gebrochen, in unaufhaltsamem Niedergang schwindet sein Leben dahin, und Rautendelein, durch die Kunst der Buschgrofsmutter für eine kurze Weile auf die Erde zurückgerufen, tötet ihn mit ihrer letzten Umarmung, während eines neuen Tages Morgenröte den Himmel färbt.

Wie im Drama „Einsame Menschen“ sind die letzten drei Aufzüge um sehr viel geringer als die zwei ersten; hier wie dort fallen sie gegen die Expositionsakte ab, weil schwache, unselbständige Charaktere, gleich Johannes und Heinrich, niemals Träger einer energisch fortschreitenden Handlung sein können. Mit werkwürdigem Eigensinn wählt der Dichter zum zweitenmale einen Helden, dessen bewegliche Seele nur durch fremden Druck emporgehoben wird. Vergebens sind dann alle Mittel der Sophistik angewendet, die Schwäche nicht als Schwäche erscheinen zu lassen, sie unter einem erregbaren, zuweilen heftig brausenden Temperament zu verschleiern. Aber dafs auch die heftigste Aufwallung einen Unvermögenden noch nicht in einen Starken verwandelt, das beweist der Verfasser selbst am besten, indem seinen Helden viel mehr angethan wird, als sie selber thun, indem ihr Schicksal viel mehr in Umstände und Fügungen gelegt wird als in ihr eigenes Herz. In welch hohem Grade Johannes mit seinem ganzen Gefühls- und Geistesleben sofort von der Geliebten abhängig wird, ist schon ausgeführt worden. Desgleichen ist Heinrich nur ein Schatten ohne Rautendelein; er empfängt alles von ihr, die er die Schwinge seiner Seele nennt, von der er sagt: Ein Schaffender mit ihr entzweit mufs dem Durst verfallen — überwindet die Erdenschwere nicht. So sehr sind die beiden Frauengestalten zu Musen und Genien verklärt,

so sehr als notwendige Hilfe für den Gelehrten sowohl wie für den Künstler hingestellt, daſs den um sie Werbenden, die anders den wahren Zweck ihres Daseins nicht zu erfüllen vermögen, so gut wie keine Schuld mehr bleibt, und der Treubruch gegen die prosaische eheliche Gefährtin nicht mehr als Vorsatz und That, sondern lediglich als Verhängnis erscheint. In dem realistischen Drama tritt diese Auffassung der Verschuldung als eines Verhängnisses, eines Unglücks noch stärker hervor, weil Johannes den letzten Schritt noch nicht gethan, die Gattin noch nicht verlassen hat. Daſs jedoch unser Urteil recht und gerecht war, daſs er, trotz aller schönen Worte und Verleugnungen, kaum eine Spanne weit davon entfernt ist, lehrt überzeugend das Märchendrama. Hier vollzieht er, worauf er dort zustrebt, nur unter verändertem Namen, in veränderter Hülle, aber mit unveränderter trugschlieſsend falscher Art des Denkens und mit unveränderter Weichlichkeit des Empfindens. Infolge derselben Gesinnung und Handlungsweise haben sich in das spätere Werk dann auch sogleich dieselben Widersprüche eingeschlichen.

Wenn Heinrich keine Schuld trägt, nur der inneren mächtigen Stimme folgt zu einem reineren, besseren, seiner allein würdigen Dasein, wie es auszusprechen sein Dichter sich nicht genugthun kann, so ist die Reue sinnlos, die ihn mit grimmiger, niederschmetternder Wut packt und ihn Rautendelein verstoſsen läſst. Und doch wird die schmerzvolle Einsicht, daſs er nur einem Blendwerk gefolgt ist, auch im Gefühle des Zuschauers schon vor der Stunde der Entscheidung absichtlich und sorgfältig vorbereitet. Im dritten Akte rühmt Heinrich ja noch mit gar wohltönenden Worten gegen den abmahnenden und drohenden Pfarrer das Wunder seiner Genesung, die neu gewonnene Kraft seines Armes, und redet hohe Gleichnisse: daſs Gott Freyr in seine Seele niedergestiegen sei, wie in jenen Baum draufsen im Garten, der einer blühenden Abendwolke gleicht.

„Seht: was ich jetzt als ein Geschenk empfing,
Voll namenloser Marter sucht' ich es,
Als ihr mich einen Meister glücklich prieset.
Nun bin ich beides, glücklich und ein Meister!“

Doch schon zum Anfang des nächsten Aufzuges, da er mit den Zwergen schafft und schmiedet, verraten dunkle Andeutungen, noch habe er Stoff und Natur nicht bezwungen, trotzdem Rautendeleins Macht das Innere der Erde mit allen Schätzen ihm öffnet und die widerspenstigen Elementargeister ihm unterwirft, noch sei Werkeltag, noch könne er das Fest der Vollendung nicht feiern, so weit wie je vom wonnereichen Ziel. Und den ermüdet Ruhenden beschleicht das Grauen im Schlafe. Aus dem Brunnen aufsteigend kündet der Wassermann: mit Gott habe der Meister Erdenwurm gerungen und sei verworfen worden, fruchtlos sei das Arbeitsopfer dargebracht, er ertrotze „den Segen" nicht, „Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn zu verwandeln". Erwachend bestätigt Heinrich dann selbst mit ausführlichen Bekenntnissen die innere Wahrheit des qualvollen Traumgesichts. Er hat nichts erkämpft und erhalten, ist hier oben „fremd und daheim", wie er es unten gewesen, und der erhabene Rausch, dessen er zum Werke bedarf, und den er in der Vereinigung mit der Geliebten anfänglich gefunden, versagt nun, wie er meint, durch die Macht seiner Feinde, — wie wir fühlen, durch die Angst, Zerrissenheit und Ohnmacht seiner Seele. Vor unseren Augen verflüchtet als Zauberspuk und Verblendung all sein ersehntes, zu früh gepriesenes Schaffensglück, während sich nur das Eine erfüllt: die Prophezeiung des Priesters von der begrabenen Glocke, die wieder erklingen, und vom Todespfeil, der ihn unter dem Herzen treffen werde.

An dieser Stelle gewinnen wir für einen Augenblick festen Boden unter den Füfsen. Aber der Dichter läfst uns nicht in der echten Erschütterung, in die uns die vom „brausenden" Glockenschall begleitete Erscheinung der Kinder versetzt. Der fünfte Aufzug, der das gleiche scenische Bild bietet, wie der erste — die Bergwiese, von denselben Elfen und Geistern belebt, — kehrt mit seiner ganzen Anlage und Stimmung noch einmal zum Anfang zurück. Auch wir stehen wieder in jedem Sinne, wo wir zuerst gestanden haben: dieser echt romantische, bankrotte Held ist am Ende seiner Laufbahn, was er bei ihrem Beginne gewesen. Seine Seele verzehrt sich

und verhaucht in unfruchtbaren Seufzern, in Wünschen maſslos gesteigert, aber ohne Kraft des Vollbringens, in schwächlicher Selbstrechtfertigung und Anschuldigung Gottes und der Welt. Nach der verschwundenen Elfe umherirrend, wiegt er einen Felsstein in der Hand, ihn hinabzuschleudern auf die Bewohner des Thals, die Feinde, die sein Leben zerstört haben sollen. Inwiefern dieser Vorwurf trifft, ist nicht einzusehen; denn als sie gegen ihn heranzogen, hat er sie niedergeschlagen und ist, ein innerlich Gestärkter, einer, den nichts besser zu überzeugen vermochte von seines Thuns Gewicht und seinem Wert, aus dem Kampfe hervorgegangen. Haben sie sein Leben aber dadurch zerstört, daſs sie sein Gewissen aufrüttelten, so könnte er mit einem Schein von Berechtigung sprechen: Ihr stieſst mein Lieb hinunter und nicht ich. Doch der Vers lautet merkwürdiger Weise anders, lautet: „Ihr stieſst mein Weib hinunter und nicht ich.“ Diese dreiste, schlecht erfundene Unwahrheit rächt sich aber sogleich, sie zerreiſst nicht nur den ganzen logischen Zusammenhang mit den vorausgehenden Akten, sie drückt auch dem Helden vollends den Stempel der Willens- und Thatenlosigkeit auf. Die einzige wichtige Handlung, wozu ihm im Verlaufe des Stückes Gelegenheit geboten wird, darf er nicht begangen haben, kein tragischer Zwiespalt in seinem Herzen zwischen Pflicht und Neigung darf unsere sorgende Teilnahme erregen: er ist ebenso unschuldig wie erbärmlich und feige. In der Gestalt der Buschgroſsmutter stellt sich der Dichter neben ihn und versichert, daſs er ein gerader Sproſs war, stark, aber nicht stark genug, bloſs berufen, nicht auserwählt, und endlich lösen sich die verwirrten, unklaren Töne dieses Finales in eine volksliedartige, sein Hinsterben schildernde Weise auf.

Das wahre Volkslied und das wahre Märchen jedoch, wie krausgestalt seine Blätter und Blüten, wie phantastisch verschlungen seine Zweige erscheinen mögen, sproſst stets mit festem, aufstrebendem Stamm hervor aus den Wurzeln der Gerechtigkeit und Sittlichkeit.

Heinrich steht als Mittelpunkt im Ganzen und beherrscht ausschlieſslich die fünf Akte. Alle andern Personen sind

zurückgeschoben und ihm untergeordnet. Seine Ehefrau, Magda, tritt nur in einem einzigen Aufzuge, dem zweiten, ihm zur Seite, wir erblicken ihre Gestalt gleichsam nur in einem rasch und leicht gezogenen Umriſs. Trotzdem ist es nicht zu schwer, Frau Käthe wieder zu erkennen und zu erkunden, daſs zwischen diesen Gatten genau dasselbe innere Verhältnis bestehe, von dem wir aus jener modernen Ehe schon des näheren erfahren haben. Wohl äuſsert sich Frau Magdas Wesen kräftiger und leidenschaftlicher, aber sie ist doch nur die mittlerweile um einige Jahre älter gewordene Käthe. Sie glaubt den geliebten Mann sterbend und läſst, auſser sich vor Schmerz, die hilfbereit zudrängenden Freunde und Nachbarn hart an, will allein sein mit ihm im Leben und im Tode, wie Käthe sich auflehnt, als die Eltern sich zwischen sie und Johannes zu drängen versuchen. Käthe sinnt verwundert, was der geistig über ihr stehende Gatte jemals habe an ihr schätzen können, sie fühlt, daſs die Enttäuschung unausbleiblich kommen muſste, sobald ein höher geartetes Wesen in sein Leben trat, und Magda spricht mit der gleichen Demut:

„Du nahmst mich, hobst mich, machtest mich zum Menschen.
Unwissend, arm, geängstet lebt' ich hin
Wie unter grau bezognem Regenhimmel;
Du locktest, trugest, rissest mich zur Freude —"

Aber zu der Zeit, wo wir Einblick erhalten in diese Ehen, wollen weder Johannes noch Heinrich ferner locken und tragen. Verehrend und verlangend blicken die Frauen zu ihnen auf, um als lästige, unberechtigte Bettler zurückgestoſsen zu werden.

In dem Drama „Einsame Menschen" trifft die Gattin jedoch wenigstens eine gewisse Schuld. Sie versteht den Wissensdurstigen nicht, stört ihn in der mühsamen Gedankenarbeit und ist, wie einstens Lady Byron, verletzt, wenn er ihr den Einbruch in sein eigenstes Reich verwehrt. Sie fragt mit Elsa von Brabant ihn, sich selbst und die andern, bald zweifelnd und sorgend, bald erzürnt: wes Nam' und Art der Gatte sei. Magda dagegen thut ihrem Meister in Haus und Werkstatt alles zu gute, weiſs zu sagen von der Mühsal seines Schaffens, ist begeistert von seiner Kunst, erfüllt von seinem

Ruhme. Deshalb wirkt es beinahe roh, wenn er sie, die in heifser Herzensangst um ihn zittert, auf die Kinder als auf das ihr allein zukommende Glück und Leben verweist, sie so klar fühlen läfst, dafs er den Tod auch als Lösung des ehelichen Zwiespaltes ersehne. Er ist ihrer müde und erwidert dem Pfarrer, der ihn an die Thränen der Verlassenen mahnt, mit dem unschönen, die ganze unschöne Darstellung des Verhältnisses zwischen den Gatten noch einmal sehr bezeichnend zusammenfassenden Bilde:

„Soll der, der Falkenklau'n statt Finger hat,
'nes kranken Kindes feuchte Wange streicheln?
Hier helfe Gott."

Wird der dramatische Konflikt schon dadurch sehr abgeschwächt, dafs Magda, da sie kaum unsere Teilnahme hat erregen dürfen, als lebende und handelnde Person aus dem Dasein des Gatten verschwindet, so zum andernmale in gleichem Grade dadurch, dafs Heinrich nicht wie Johannes verehrte gütige Eltern, sondern fremde, gleichgültige Menschen bei seinem Thun und Lassen zu Widersachern hat. Das läge an und für sich wohl im Belieben des Verfassers, würde der Kampf nur nicht ebenso schwer genommen wie dort, wo es die dem Herzen des Helden Nächsten und Teuersten gilt. Man versteht nicht recht, weshalb beständig unser Zorn gegen die schwächlichen, unbedeutenden Feinde, unser Mitleid für den von ihnen verfolgten, aber in Wort und That überlegenen Meister angerufen wird. Zudem: eine etwas schärfer gezeichnete Physiognomie, als dem Pfarrer, Schulmeister und Barbier hier zu teil geworden, hätte auch der Stil des Märchendramas sehr wohl erlaubt. Sie sind ganz allgemein gehalten, sind lediglich die Vertreter ihres Amtes und Standes, während doch einem von ihnen, dem Priester, breiterer Raum im Stücke verstattet ist als Frau Magda. Diese oberflächliche Behandlung einer immerhin wichtigen Nebenperson ist um so mehr zu verwundern von einem Künstler, in dessen früheren Werken, wie besonders im Drama „Vor Sonnenaufgang" und in der Traumdichtung „Hannele", jede nur zufällig des Weges kommende Person deutlich ausgeprägte, eigentümliche Züge aufweist.

Nicht nur unter den phantastischen Gestalten, die aus dem Boden des Märchens erwachsen sind, nimmt die liebliche Elfe Rautendelein die erste Stelle ein, sie ist überhaupt die am besten gelungene, am feinsten durchgeführte der Dichtung. Schon der überaus glücklich erfundene Name schmeichelt sich in Ohr und Gemüt ein. Das schöne „Heidenkind" mit Haaren aus eitel Sonnenstrahlen gewebt, das nicht weifs, ob es ein Waldvöglein ist oder eine Fee, und auf so leichten Sohlen durch die fünf Akte geht, weckt, obwohl seelenlos, lebhaftere Zuneigung als der von ihr Erwählte aus dem Menschengeschlechte. Denn das alte Motiv, dafs die Wasserjungfrau oder Elbe durch die Vereinigung mit dem Geliebten auch selbst einer Seele teilhaftig wird, hat der Dichter nicht mit aufgenommen. Rautendelein ist dieselbe, nachdem sie Heinrich in ihr Reich entführt hat, die sie auf der Bergwiese und in der Krankenstube gewesen. Wohl lernt sie, die sich in den fremden, todwunden Mann verliebt, zum erstenmale die Thräne kennen — eine der schönsten Stellen der Dichtung —, wohl weint und klagt sie, als innere und äufsere Drangsal ihren „Sonnenhelden" befällt, aber es ist doch nur die Art von Leiden und Trauer, die wir im Märchen in die Natur hineinfühlen, mit der wir die verwunschene Unke klagen lassen im Teich und die verzauberte Nachtigall schluchzen im Gebüsch. Der Elfe gereicht zum Vorteil, was den menschlichen Helden so sehr schädigt und hinunterzieht, dafs sie nichts weifs von Schuld und Sünde, gleichgültig bleiben kann und mufs gegen alles von ihr ausgehende Unheil. So ist ihr Wesen weniger verwickelt, einheitlicher und sympathischer als das ihrer Vorgängerin Anna Mahr, der modernen Muse im modernen Drama. Nur gegen das Ende verflüchtet auch sie sich allzu sehr zum blofsen Schemen und sentimental lyrisch dargestellten Vampyr, und eine unwahre, gesucht naive Volkspoesie soll die fehlende dramatische Steigerung und Schlufswirkung ersetzen.

Rautendeleins Beschützerin, die alte Wittichen, die Buschgrofsmutter, als böse Hexe unter den Thalbewohnern bekannt und verrufen, tritt nur im ersten und letzten Akte auf, greift gar nicht in die Handlung ein und scheint ledig-

lich erschaffen worden zu sein, um gegen eine bestimmte kirchliche Form des Christentums geharnischte Streitreden zu halten. So ganz äufserlich, schwach motiviert und, besonders im letzten Aufzug, auch an unpassenden Stellen ist ihr die Anschauung und Polemik des Verfassers zugeteilt, dafs man nur ihn aus ihr sprechen hört und von ihrer eigenen mehr menschen- als geisterartigen Beschaffenheit, von ihrem übrigen Treiben und Zweck, ihrer Macht und Zauberkunst kein Bild erhält.

Die armen Hirten, die zu Anfang des Jahrhunderts ihre Lämmer über die Weide der deutschen Litteratur getrieben haben, würden sich mit Recht einer gröfsern Frömmigkeit rühmen können als unsere Neuromantiker. Wenigstens bis jetzt ist die Reaktion noch nicht wie damals als Gefährtin und Dienerin der Romantik bei uns eingekehrt. Auch die Tendenz der „Versunkenen Glocke“ ist durchaus freisinnig. Aber merkwürdigerweise zeigt dieser Freisinn einige ähnliche Eigenschaften wie die oft so seltsame Religiosität der alten Romantiker, nämlich Unklarheit und Verschwommenheit bei grofser Aufdringlichkeit, und einen fühlbaren Mangel an unverfälschter Ethik und an Willensstärke. Es ist eine schale, nichtssagende Weisheit, die die alte Wittichen, die Rhetorik des Helden unterstützend, im schwerfälligen schlesischen Dialekte vorträgt. Doch werden zwei Drittel von ihren und des Meisters Kampfreden bei jeder Aufführung gestrichen, ohne vermifst zu werden. Deutlicher und natürlicher spricht derselbe Geist der Verneinung aus dem Spotte des Waldschrats. Ein bocksbeiniger, ziegenhörniger, bärtiger Faun bewirkt in unserer Einbildungskraft ja schon von selbst die Ideenverbindung mit Heidentum, Cynismus und tierischer Sinnlichkeit, so dafs uns Spott und Hohn über alle Gesetze und Schranken aus solchem Munde zu vernehmen nicht befremdet.

Der Waldgeist ist eine originelle, ganz neue Erscheinung auf der Bühne, während der Wassergreis Nickelmann an dem Kühleborn der Märchenoper „Undine“ schon einen bekannten Vorgänger hat. Diese beiden humorvollen, wirksamen Rollen tragen sehr viel zum Theatererfolg des Märchendramas bei,

und durch sie ist auch etwas von der alten romantischen Ironie in das Werk gekommen, von jener Ironie und Selbstparodie, unverständlich für die „Harmonisch-Platten," die sich in einer trivialen Harmonie beruhigt finden.*) Denn ironisch ist es doch wohl aufzufassen, wenn die Muse des hochtrabenden, seufzenden Helden, um die er mit allen Kräften seiner Seele ringt, am Schlusse die Braut des triefenden, „wie ein Seehund lang ausschnaufenden", augenzwinkernden, mit „Brekekekex" aus dem Brunnen aufsteigenden Wassermanns wird.

Wie schon in der Ausgestaltung der Fabel manches an fremde Werke, vom „Faust" bis zum „Baumeister Solneſs" gemahnt, so wurden auch zur Belebung und Ausschmückung vielerlei alte Motive aus Märchen und Sage verwendet. Es kommt stets nur auf die gröſsere oder geringere Kunst an, mit der ein Schriftsteller neu umbildet, geistreich neu zusammenschmiedet, und die Klagen über litterarischen Raub, die sich in unsern Tagen mehren, sind vielfach unberechtigt. Hauptmann aber hat leider so manchen hübschen alten Märchenbestandteil verdorben, indem er ihn nur als äuſserliche, unverständliche Zierat einsetzte. Die sechs, dem Meister am Schmiedefeuer helfenden Zwerge sind eine nicht näher zu deutende und darum anmaſsende Allegorie, ebenso die drei Becher, die Heinrich vor seinem Tode auf das Geheiſs der Buschgroſsmutter leert.

Desgleichen wäre eine blühende, schwungvolle Sprache wohl zu unterscheiden von einer bombastischen, reflektiert rednerischen, wie sie in der „Versunkenen Glocke" an allen herausgehobenen Stellen herrscht. Auch verraten die Verse überall, daſs der Dichter die Feile nur wenig zur Hand genommen hat, daſs sie im ersten raschen Entwurfe hingeschrieben worden sind. Bei sorgfältigerer Arbeit müſsten sie geschickter und weniger schwerfällig gebaut erscheinen; z. B. dürfte nicht fast überall der Artikel eine, eines in 'ne, 'nes abgekürzt stehen, und viele unschöne und falsche Bilder wären dann wohl verbessert oder ausgemerzt worden. Es ist geschmacklos,

*) Vgl. Georg Brandes, Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts II, 78 ff.

wenn der Wassermann dem Meister prophezeit, dafs die Wäscherin nie kommen werde, die sein blutiges Kleid waschen könnte; es ist geschmacklos und falsch zugleich, wenn Heinrich selbst das Dasein einen Sack voll Gram und Reue, voll Wahnsinn, Finstre, Irrtum, Gall' und Essig nennt. Flüssigkeit in einem Sacke! Und solcher Vergleiche und Stilblüten liefse sich eine ziemlich grofse Anzahl aufführen.

Zum Erstaunen so mancher begab sich das Unerwartete, dafs ein Werk Hauptmanns gröfsern Bühnenwert als litterarischen aufweist. Nach seiner ganzen Laufbahn, wie wir sie bis hieher im einzelnen verfolgt haben, darf man aber mit gutem Grunde vertrauen, er habe ebenso wenig absichtlich dem oberflächlichen Geschmacke des Publikums und der Mode des Tages geschmeichelt, als er absichtlich Einbufse an Kraft und Kunst erlitten. Als dem Dichter der Grillparzerpreis für die Traumdichtung „Hannele" zugesprochen wurde, und zwar kurze Zeit nachdem er den Mifserfolg mit dem Drama „Florian Geyer" hatte erleben müssen, sandte er an das Preisgericht einen Dankbrief, in dem er „in ehrfürchtigem Aufschauen zu dem Namen „Grillparzer" gelobte: das Gute ferner zu wollen, die Schönheit zu suchen, die Wahrheit nicht zu verleugnen und sich selbst im Tiefsten und Besten treu zu bleiben nach Menschenkraft. Mufsten wir nun leider erkennen, dafs in diesem nächstfolgenden Werke die aufrichtigen Vorsätze noch nicht in die That umgesetzt sind, so wird man sich an das ehrliche Wort halten „nach Menschenkraft" und wird sich ferner erinnern, dafs auch ein Heros, wie Hauptmann den österreichischen Altmeister nennt, doch nur über Menschenkraft verfügte und neben unsterblichen grofsen Dramen lyrisch-romantische Märchendichtungen von verhältnismäfsig geringem Werte hervorgebracht hat. Hauptmann hat von 1889 bis 1896 neun Bühnenwerke vollendet und damit seinen Fruchtacker zu sehr ausgenützt. Trotzdem bleiben, die zwei bis drei weniger gelungenen Dramen abgerechnet, immer noch die Beweise einer aufsergewöhnlichen, echt künstlerischen Kraft, einer üppig und leicht aufsprieſsenden natürlichen Fülle und in seinen besten Erzeugnissen auch die Anzeichen einer weisen, verständnisvollen Art, reichliche Frucht in wohlgezimmerte Scheuern zu ernten

VIII.

„Fuhrmann Henschel."

Unter dem 5. November 1898 meldeten die Zeitungen aus Berlin: „Gerhart Hauptmanns fünfaktiges Schauspiel Fuhrmann Henschel hatte bei seiner ersten Aufführung im Deutschen Theater einen stürmischen Erfolg. Der Beifall stieg von Akt zu Akt, der Dichter wurde immer wieder gerufen. Darstellung und Regie, stilgerecht und bis ins kleinste vollkommen, wirkten verdienstlich mit zum glänzenden Gelingen."

Über alle gröfsern deutschen Bühnen von Glück und Erfolg treu begleitet, wandte dies schlesische Bauernstück die allgemeine Aufmerksamkeit neuerdings in erhöhtem Mafse dem Naturalismus zu. Eben noch war dem Märchendichter so lauter Jubel entgegengeschallt, dafs viele meinten, die Dankbarkeit für das langersehnte Idealistische habe ihn unwillkürlich verstärkt und die Romantik sei triumphierend, über die Leiche des Feindes hinweg, eingezogen. Aber nun wurde freundlicher Willkomm, die günstigste Aufnahme, wie der feinen Elfin Rautendelein, so dem derben, sehr irdischen Fuhrmanne zu teil. Es konnte demnach mit dem Überdrufs am streng Wirklichen nicht gar schlimm bestellt sein, und man hatte das Beharrungsvermögen der Menge unterschätzt. Denn je widerstrebender sie sich erst in eine neue Richtung leiten läfst, um so sicherer gerät sie nach und nach in einen befangenen unfreien Zustand. Die neue Losung wird ihre Losung, der neue Glaube ihr Glaube. Bei uns in Süddeutschland safsen die derart Bekehrten, denen der schlesische Dialekt nur schwer verständlich ist, andächtig vor der Bühne und hielten, als wär's eine Oper, das Textbuch in der Hand, aus dem sie sich während der Pausen Rats zu erholen suchten.

Und wer bemerkt es, wenn der Führer nun über das Ziel hinaus in die Öde, über die Kunst hinaus in die Scheinkunst wandert? Nicht seine wahrheitliebende Menschendarstellung, — die getreue Darstellung der äufsern, oft nebensächlichen Umstände, der kleinen und kleinsten Verhältnisse ist ihnen ja von Anfang an das Merkwürdige, Bestechende an ihm gewesen. Dafs in den „Webern“ und in „Hanneles Himmelfahrt“ ein starkes Gefühl von innen her die unschöne Körperwelt durchleuchtete und verklärte, war eher unbequem und die Nerven erregend; im „Fuhrmann Henschel“ jedoch, da ist der Wirklichkeitsschilderung der gröfste Raum gelassen, und trotzdem bleibt in Unberührtheit das Gemüt und in angenehmer Kühle. „Fuhrmann Henschel“ wurde das erreichte Ideal, der Höhepunkt aller moderner Kunst gepriesen.

Die übergenaue Beschreibung der Stube in der Kellerwohnung eines Gasthofes geht schliefslich nur den Leser an, der, stammt er nicht von Schlesien, darüber nachdenken mag, was ein Bornkrug ist und was die „Helle“ am Ofen. Für den Zuschauer zeigt das Ganze, wenn der Vorhang hinaufrollt, ein recht hübsches, holländisches Bildchen. Und wenn dann aus dem sorgfältig zusammengestimmten Bilde sich die Handlung löst und der Dialog entwickelt, wird vorgeführt: die kranke Frau im Bette, die jammert und klagt; der Topf mit Sauerkraut, der überkocht; die hohen Stiefel des Fuhrmanns, die er sich abziehen läfst; die Magd, der Tierarzt, der Knecht, das schlafende Kind in der Wiege und Besuch von Personen, die weder jetzt noch später jemals im rechten Sinne handelnd eingreifen — eines immer so wichtig hingestellt, eines immer so umständlich ausgenützt wie das andre.

Diese sehr beschränkte Welt ohne die geringste Zuthat oder Ausscheidung, Alltagserscheinungen, an denen man tausendmal nachlässig vorüberblickt, oder die zu beobachten man aus seinen gesellschaftlichen Zirkeln sich herausbemühen müfste, als etwas höchst Bedeutendes auf die Bühne gebracht: war das nicht, als ob ein lang besessenes und verkanntes Eigentum, durch fremde Hand hervorgezogen und geltend gemacht, sofort auch an Wert gewönne? Der Grofsstädter erinnerte sich wohl ähnlicher Scenen aus der Kellerwohnung oder dem

Hinterhause, und der Bewohner der Kleinstadt, der dem Nachbarn mit mehr Muſse und aus gröſserer Nähe in den Topf guckt, mochte noch angenehmer erstaunen, das ihm Vertraute und Behagliche zum dramatischen Gegenstand erhoben zu sehen. Ohne Scheu und Zagen fühlten sie sich urteilsberechtigt, und auch die Schauspieler fanden hier eine bequem am Leben zu studierende dankbare Aufgabe. Jene entdeckten in sich den Kenner, diese den Künstler. Jede Maske, die nur in etwas ans Theater mahnte, wurde verschmäht. Es treten Gestalten vor die Rampe, wie unmittelbar aus dem Leben; Tonfall, Gebärde, Bewegung des niedern Standes und beim gemeinen Geschäft vertragen die schärfste Prüfung auf Echtheit — sind ein beständiges, die Neugierde reizendes Ergötzen. Wäre noch überall, wie es in Wien geschehen ist, die fremde Mundart — die einzige dem Hörer zugemutete Arbeit des Denkens — in die der Landschaft übertragen worden, nichts würde den bequemsten Genuſs stören.

So behält denn niemand Zeit, zu beachten, daſs die eigentliche Handlung über Gebühr langsam eingefädelt wird, daſs ihr Faden immer wieder aus dem Öhr entschlüpft, und daſs sich, soll es nun ans Werk gehn, viel lose, verzettelte Endchen, allerlei Gewirre vom Arbeitstisch um ihn gewickelt haben. Wär's noch eine Komödie, wo eher einmal keck abgerissen und ungenau wieder angeknüpft werden darf! Aber trotz der Bezeichnung Schauspiel ist „Fuhrmann Henschel“ durch seinen Stoff eine Tragödie und könnte, wär' er in und aus dem Geiste wahrer Kunst behandelt, eine moderne Schicksalstragödie sein — eine moderne, in der das Schicksal keine willkürlich einschreitende überirdische Gewalt ist, sondern nur die einfache, auf den Charakter wirkende Macht der Umstände.

Für sein erstes Drama hatte Hauptmann Tolstojs ländliches Sittengemälde zum Vorbild (s. S. 5), doch gehören die Hauptpersonen, obwohl es auf dem Dorfe spielt, gleich denen der beiden folgenden Stücke, bürgerlichen Kreisen an. Aber schon zieht der Dichter die Verhältnisse der untersten Klassen da und dort mit heran, führt einzelne ihrer Vertreter ein, wie den alten Beibst, oder läſst die Vertreter der besitzenden

Klassen im Gespräch sich angelegentlich mit der sozialen Notlage beschäftigen. Man spürt es allenthalben: von jeher war das herzlichste Mitleiden in ihm rege und hat ihn, wie heutzutage viele von den Wohlhabenderen, in Zweifel und Kümmernis gestürzt. Scharf und bitter spricht Loth, schon gesänfteter Johannes Vockerat von den sozialen Gegensätzen, die sich aufdrängen, störend und peinigend. Es gab eine Zeit, erzählt Johannes, wo ich mir Vorwürfe machte, dafs ich ein schönes Haus bewohnte, gut afs und trank, wo ich jedem Arbeiter auswich und nur mit Herzklopfen an den Bauten vorbeiging, an denen sie arbeiteten. Das sind durchaus moderne Empfindungen und Anschauungen, hervorgerufen und getragen von einem überaus feinen Gerechtigkeitssinne. Vielleicht von einem zu feinen! Denn solches Zartgefühl vergifst, wie oft die den „bessern" Ständen Angehörigen nur die scheinbar Begünstigten sind, weil ihr Elend verhüllt, das der Armen unverschleiert einhergeht, und dafs die ängstlich gewahrte Vermummung ihrer Sorge eine Pein mehr bedeuten kann. Nur dürfte das niemals Grund sein, jener leichter zu erkennenden Not und Blöfse des Nächsten gleichgültig, blind vorüberzueilen. Hauptmann strafte den Kaltsinn des besitzenden Egoismus als erster von der Bühne aus, indem er dem Feinde der Besitzlosen, der am Ende des neunzehnten Jahrhunderts durch Weisheit und Gerechtigkeit längst hätte vertrieben sein sollen, dem Hunger, leibhafte Gestalt verlieh in den „Webern".

Wo man dies Gespenst bisher sah und sehen wollte, geschah es nach der Vorschrift des morgenländischen Spruches: „Wer da ein Herz hat, der werfe das Auge weg, dann wird er sehen". Goethe, zum Beispiel, sah das Elend wohl mit seinem grofsen, warmen Herzen. „Es ist verflucht", schreibt er 1779 an die Frau von Stein, „hier will das Drama (Iphigenie) gar nicht fort, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwirker in Apolda hungerte." Aber, wer ihm gesagt hätte, dafs auch dies Trostlose und Niedrige ungemildert eine Stätte in der Dichtung finden könne, dafs das Volk nicht notwendig immer nur den Hintergrund für die Fürsten und Helden abgeben müsse, sondern dafs es, etwas

über hundert Jahre später, unter Zustimmung der Schöngeister, in den Vordergrund geheifsen und der einzelne daraus, ohne sorgliche Wahl und immer nur als einer von vielen, sein Schicksal leidend und handelnd erfüllen werde! Oder dafs einst aus der Menge ein armes kleines Mädchen geholt und zu dem alle Aufmerksamkeit fordernden Mittelpunkte des Ganzen gemacht würde?

Es ist und bleibt Hauptmanns Verdienst, auch bei uns in Deutschland den vierten Stand für die Bühne und die Bühne für den vierten Stand gewonnen zu haben; denn seine Vorgänger liefsen es beim Versuche bewenden. Ihm erst gelang die That, weil er nicht blofs, wie die Zeit, in der er lebt, mit dem Verstande auf das Realistische gestimmt war, sondern die Gabe in die Wiege bekommen hatte, die Wirklichkeit mit scharfem, unbeleidigtem Auge und zugleich mit innig gefühlvollem Herzen zu sehen.

Um so gröfser ist unser Bedauern, dafs er jetzt im „Fuhrmann Henschel", wo er, von der untersten wieder ein paar Stufen emporsteigend, einen Arbeitsmann zum Träger der Handlung wählte, der keine Not leidet, wo es also gilt, unter der schlichten Hülle nur das innere, seelische Leiden zu offenbaren, dafs er da mit einem Male umgekehrt verfuhr, das Herz wegwarf und nur das Auge behielt. Wie gut das anders sein könnte, wenn er verstanden hätte, sich und uns wiederum Liebe einzuflöfsen zu der Klasse von Menschen, die man, wie sich Goethe im gleichen Briefwechsel (4. Dez. 1777) ausdrückt, die niedre nennt, die aber gewifs für Gott die höchste ist, weil da doch alle Tugenden beisammen seien: Beschränktheit, Genügsamkeit, grader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden, Ausharren, — das lehrt uns Hauptmann selbst durch seine Novelle, die den nämlichen Stoff wie „Fuhrmann Henschel" mit Kraft und Innerlichkeit bewältigt, durch den „Bahnwärter Thiel".

Die Fabel, die den beiden Werken zum Grunde liegt, kann sehr kurz zusammengefafst werden. In das gleichmäfsig verlaufende ruhige Leben eines braven, tüchtigen, aber geistig as beschränkten Mannes von aufsergewöhnlicher Körper-

kraft, eines jener Riesen mit kindlichem Gemüte, greift zerstörend der Tod, reifst ihm die zu ihm passende, treue, hingegebene Frau von der Seite. Dieser Verlust erschüttert den Boden unter seinen Füfsen und hilflos und verängstigt gerät er einem rohen, lieblosen Weibe in die gelegten Schlingen und räumt der Unwürdigen den vom Andenken geheiligten leeren Platz ein. Erst wird er durch die Gewalt ihres bösartigen, heftigen Wesens, bald jedoch durch eine Macht, die bisher ungenährt und verborgen in ihm geschlummert hat, durch die eigne Sinnlichkeit unterjocht, und im wilden Kampfe seiner ganzen Natur zwischen den lichten und den dunklen Mächten wird der friedliche, stille Mann dahingebracht zu töten: in der Novelle die zweite Frau und ihr Kind, im Drama sich selbst.

Dieser Stoff verteilt sich im „Fuhrmann Henschel" folgendermafsen auf die fünf Akte. Im ersten Aufzug, Mitte Februar, liegt Frau Henschel schwer krank zu Bett, das Kind in der Wiege neben sich. Im zweiten, im Mai, ist sie seit acht Wochen tot; Henschel haust allein mit der Magd Hanne und entschliefst sich schon am Ende des Aktes, sie zu heiraten. Im dritten, November, ist auch das Kind gestorben und Hanne bereits Frau Henschel. Im vierten, ein Halbjahr später, erfährt er, dafs sie ihn betrügt und im Verdacht steht, am Tode des Kindes Schuld zu haben, und im fünften, wenige Tage nachdem ihm die traurige Verwirrung seiner Lage klar geworden, nimmt er sich das Leben, vor allem der eigenen Schwäche erliegend.

Der Charakter Henschels wäre in den meisten Zügen ebenso richtig angeschaut wie der Thiels. Der Mann ist gutmütig, rechtschaffen, aber in vieler Hinsicht unmündig und im Kontrast zu dem athletischen Bau seines Körpers nur von sehr schwacher moralischer Widerstandskraft gegen die Anforderungen und Mifsgeschicke des Daseins. Auf dem Fuhrmannsgeschäfte wohlhabend geworden, klagt er dennoch oft über dessen Schattenseiten, nimmt alles, das Kleinere wie das Grofse, die Unfälle, die ihn mit dem Hunde, den Pferden betroffen haben, wie den Tod von Frau und Kind, gleich schwer und kleinmütig auf. Und schon im zweiten Akte, nur weil er sich

nicht zu raten und zu helfen weifs ohne Frau und ihn die Qual der Wahl bedrückt, meint er, dafs es am besten wäre, das Leben freiwillig wegzuwerfen. Diese Züge, die unmännlichen, sind bei Thiel weniger ausgeprägt, aber die Liebe zu Kindern, und zwar nicht blofs zum eigenen Fleisch und Blut, ist beiden wieder gemeinsam. Ferner sind sie von verträglicher gelassener Art, haben indes Augenblicke, wo sie nicht mit sich spafsen lassen, wo's dem Bahnwärter im Krampf die Muskeln zusammenzieht und den Fuhrmann eine ganze Wirtsstube voll Menschen fürchtet. Nur eben die wichtigste Naturanlage, die Sinnlichkeit des Helden, in der Erzählung meisterhaft geschildert — der wird im Drama kein Genüge gethan. Gewifs, sie ist in Henschel vorhanden so gut wie in Thiel, und mit ihr ist die Möglichkeit einer tragischen Entwicklung im Charakter eingeschlossen; aber worauf uns der Dichter dort zeitig aufmerksam macht, was endlich zum alles verderbenden Brande vorschlägt, das zuckt hier nur als kleine, unscheinbare Flämmchen hin und wieder in die Höhe. Der Dämon in der Brust wird verschwiegen und verleugnet, kaum so nebenbei zuweilen eingestanden. Deshalb müssen wir auf unserm kritischen Gange durchaus mehr das Mangelnde und Versäumte beachten als den dafür gebotenen wertlosen Ersatz an Kleinmalerei und ablenkenden Nebengeschichten.

Besehen wir die innern und äufsern Veränderungen näher, die der Dichter der dramatischen Form wegen oder willkürlich an seinem Novellenstoffe vorgenommen hat, so finden wir, dafs die dramatische Form nicht notwendig die Ursache der geringeren Kunst ist, sondern, dafs sich alles Wesentliche wohl hätte aus dem stummen in das gesprochene Werk hinüberretten lassen.

In beiden Fällen wird das Gewissen zuerst durch ein Gelöbnis belastet. Da ist es nun für das Schauspiel sogar von Vorteil, dafs die sterbende Frau Henschel ihre Nebenbuhlerin schon kennt, das Kommende ahnt und, mehr von Eifersucht getrieben als von der Sorge um ihr Kind, dem Manne das Wort abverlangt, er werde niemals die Magd Hanne heiraten, während Frau Thiel den Bahnwärter nur geloben läfst, für die Wohlfahrt ihres kleinen Knaben jederzeit

Sorge zu hegen, und er, gerade um diese Pflicht zu erfüllen, so früh nach ihrem Tode die zweite unglückliche Ehe eingeht. Henschel lädt also von dem Tage an, wo er sich mit Hanne verspricht, eine Schuld auf sich; Thiel erst später, wenn er, so wenig wie Henschel, im weitern Zusammenleben Herr seiner selbst und der Frau zu bleiben vermag. Dafs sich die Männer, brav und ehrenhaft, aber in ihrer besten Kraft an schwächliche, langsam hinsiechende Frauen gebunden, nicht bewufst sind, welch ein Instinkt sie bei der zweiten Brautschau leitet, und sich und andre glauben machen, es sei lediglich die tüchtige Hausfrau, die starke Arbeiterin, was sie an der Erwählten besticht, ist echt und wahr aus den Charakteren gefolgert. Deshalb mag es im ersten Aufzug immerhin unbestimmt bleiben, ob Henschel der Magd die Schürze, die die Eifersucht der kranken Frau erregt, nur aus Gutmütigkeit mitbringt oder weil die dralle Dirne schon sein Wohlgefallen hat. Doch von der ersten Steigerung an ist in der Novelle Thiels Leidenschaft, sein Ringen mit ihr auf und ab, seine schmählichen Niederlagen und wieder seine verzweifelte Reue, sobald er zur Besinnung gelangt, rechtzeitig, sorgfältig und tief herausgearbeitet, im Drama hingegen auch fürderhin, durch die drei mittleren Akte hindurch, Henschels ganzes Thun und Leiden, die Entwicklung seiner Sünde aus Willensschwäche und die dawider ankämpfende Selbsterkenntnis, verwischt und vernachlässigt. Hier fühlt denn auch der Darsteller der Rolle, der mit ihrer äufseren Wirksamkeit zufrieden sein dürfte, die Lücke in der innern Begründung. Wenn im zweiten Aufzug der Fuhrmann seinem Vertrauten, dem Gasthofbesitzer, davon redet, dafs er nicht länger ohne Frau bestehen könne des Kindes, Haushaltes und Geschäftes wegen, und Hanne frisch und eifrig vor ihnen herumwirtschaftet, dünkt es dem guten Schauspieler nötig, den Dialog mit einer nicht vorgeschriebenen Geste zu unterstützen, die uns verrät, ihre Jugend und Körperkraft habe es ihm denn doch schon angethan. Nun vermuten wir weiter: die nächtlichen Gedanken, von denen Henschel ebenda spricht — wo er es hin und her wendet und nicht darüber wegkommt, dafs gerade die Magd ihm von der Laune einer Kranken ver-

boten sein soll — die werden sich halb unbewufst schon in verliebten Kreisen bewegt haben. Und im dritten Aufzug erklärt dann Hanne, jetzt Frau Henschel, in einem kurzen, aber nicht mifszuverstehenden Satze das Geheimnis ihrer Macht über den Mann und damit zugleich, weshalb er ihr Schelten und Keifen so geduldig über sich ausgiefsen läfst. Zusammensuchen müssen wir also die Anzeichen seiner erwachten Sinnenbegierde, während die viel weniger wichtige Sinnlichkeit der Frau — ein Motiv, das in der Novelle fehlt und sich hier als neues in das Verhältnis der Gatten einfügt — bis ins kleinste ausgemalt wird.

Ähnlich sind die treuherzigen sanften Eigenschaften des Charakters, die das Gegenspiel der innern Handlung — auf der Bühne des Gemütes — bilden, in der Erzählung viel schöner und freier in Thätigkeit gesetzt. Die mehr geistige Liebe zur ersten Gattin und der Wechsel der Empfindungen zwischen dem ihr geweihten Gedächtnis und der sinnlichen Leidenschaft treten dort deutlicher hervor. Wir leiden die Seelennot des Wärters von Anfang bis Ende mit durch, während uns die des Fuhrmanns in falscher Schonung verhehlt bleibt bis zum fünften Aufzuge. Thiel sieht feige zu, wie sein Knabe von der Stiefmutter gepeinigt wird, das Herz blutet ihm, und doch kann er sich nicht aufraffen zu energischer Abwehr; Henschel erfährt erst nach dem Tode des Kindes, und nicht einmal mit Sicherheit, dafs Hanne sein kleines Mädchen schlecht behandelt und so, pflichtvergessen oder auch mit Vorbedacht, den frühen Tod des schwächlichen Dingelchens beschleunigt habe. Dennoch, wenn er nun anfängt, zu grübeln und zu graben nach der Wurzel seines Elends, zu forschen nach dem Grunde, weshalb er nicht länger mit Hanne vereinigt leben dürfe, drückt ihn viel mehr als ihr offenkundiger Betrug und bestimmt seinen Entschlufs die Versäumnis gegen das Kind, die Ungewifsheit über dessen Tod, kurz die Schuld gegen die erste Frau. Und wie dem versonnenen, zum Mysticismus neigenden Thiel, der in der Einsamkeit seines Postens im Hochwalde von Anfang an spiritistischen Verkehr mit der Abgeschiedenen unterhält und von Visionen heimsucht wird, verkörpert sich auch ihm das unruhige Gewissen,

nimmt die leibhafte, überall gegenwärtige Gestalt der Verstorbenen an. Dem Bahnwärter erscheint sie im Streckenhäuschen und schwebt, als stumme Anklägerin, vor ihm über die Schienen; vor dem Fuhrmann steht sie im Stall bei den Pferden, macht sich in Stube und Schlafkammer zu schaffen.

Aber auch das erzählt Henschel erst ganz zuletzt, wo alles sozusagen schon überstanden und vorbei ist. Viel zu spät wird uns der Einblick in seine kranke Seele geöffnet, der Krampf und Jammer seines Innern bloſsgelegt. Wohl mit Absicht. Der Dichter will ihn recht als Spielball des Schicksals zeigen, so daſs die Schuld nur ein Glied mehr bildet, gleich groſs und stark wie die andern Umstände und Zufälle, für die er nicht kann, in der engen Verkettung von Ursache und Wirkung. „Fuhrmann Henschel“ wird dadurch zu einer Schicksalstragödie im unmodernen Sinne der Bezeichnung, während er es im modernen wahren Sinne sein könnte. „Anne Schlinge ward mir geläht und ei die Schlinge do trat ich halt nei.“ „Schlecht bin ich gewur'n, blos ich kan nischt derviere. Ich bin ebens halt asu neigetapert. Meinswegen kan ich au Schuld sein. War wiſs's!? Ich hätte ju besser kine Obacht gahn. Der Teifel is eben gewitzter, wie ich . .“ sagt Henschel im Schluſsakt.

Nichts andres aber spielt sich schon in der Erzählung ab als die Tragödie eines unentrinnbaren Geschickes. Denn was vermag der Mensch gegen die Naturgewalt, die, ohnedies stärker als er, ihn rücklings überfällt, eh' er sich's nur versieht und nur daran denkt, sich gegen sie zu waffnen und zu wehren? Und was kann Thiel dazu, daſs das Gehirn in dem hünenhaften Körper so langsam und schwerfällig arbeitet und sich schlieſslich verwirrt über dem ungewohnten Geschäft des Grübelns und Forschens? Doch besteht der groſse Unterschied zwischen dem ältern und dem jüngern Werke, daſs der Dichter, als er die Erzählung schrieb, noch naiver war und nicht noch ein besondres Schicksal hineinkonstruierte, wo es schon ungezwungen in Stoff und Charakter lag. Mit richtigem Instinkt erfaſste er damals, was er jetzt verkennt: daſs zwar die handelnden und leidenden Personen die eherne Binde um die Stirne tragen dürfen, aber nicht der Dichter und auch nicht

der Zuschauer. Der Dichter sei der allwissende, mit vollkommener Erkenntnis ausgestattete Schöpfer seiner Gemütswelt, der die Pflicht hat, die Abgründe des menschlichen Daseins aufzudecken, und den Zuschauer lasse er diese dunklen Klüfte frühzeitig erspähen, ihn mit Schrecken und Besorgnis zu erfüllen, wenn die Geblendeten nah' und näher gegen sie hinwanken.

Um so mehr ist zu beklagen, daſs Henschels Seelenleben nicht langsam vorbereitet und gesteigert wird, als endlich, wenn es zum Austrag kommt, dies mit aller psychologischen Feinheit geschieht. Der Bahnwärter tötet die Frau und ihr Kind, weil sie den Knaben der ersten Frau, gleichgültig und gefühllos, wie sie gegen das Stiefkind ist, vom Zuge überfahren läſst und so mitschuldig wird an dessen Tod. Seine schon früher krankhaft schwellende Phantasie artet aus zum Wahnsinn und führt die Katastrophe herbei. Das paſst dort, wo das Unheil jäh und schrecklich hereinbricht, sehr gut, während es für Henschel, der nur von andern hört, wie es mit der Frau und ihm selbst steht, besser paſst, daſs er zwar etwas gestört erscheint, aber nicht eigentlich irrsinnig. Im Gegenteil, ein gewisses Hellsehn bemächtigt sich seiner; er empfindet so klar und richtig: an das jedem bessern Gefühle unzugängliche Weib könne er sich nicht halten, sie nicht zur Rechenschaft ziehen. Warum hat er sie, wider sein Versprechen, geheiratet, muſs er sich immer wieder vorwerfen; sein ganzes Elend wendet sich gegen ihn selbst als den einzigen Urheber — sich allein schafft er aus der Welt. Rührend mutet an, wie er noch kurz vorher mit immer gleicher Liebe sich um Hannes kleines Mädchen sorgt, das er, in zweiter Ehe kinderlos, ins Haus genommen und zärtlich beschützt hat, und wie er alle entschuldigt und allen verzeiht, den Verwandten und Bekannten, die ihn früher geachtet und geehrt und ihn, seit er durch die übereilte Heirat in ihren Augen herabgesetzt war, erst gemieden, dann mit spitzen Reden gehöhnt und verfolgt und in die Verzweiflung getrieben haben. Und sehr wirkungsvoll dargestellt ist die Todesscene, wo er, der gerade noch ruhig, gefaſst und liebevoll für das Kind spricht, in die Kammer geht und Hanne ein paar Augenblicke später auf ihr Pochen und Rufen keine Antwort erhält, weil die That schon geschehen ist.

Unter der schlechten Gruppierung der Ereignisse des Gemütslebens leidet folgerichtig auch die der äufseren Begebenheiten. Nichts wandelt sich zu rechter Zeit und an rechter Stelle in Handlung und fügt sich zum dramatischen Zweck und Bau. Der vierte Akt, zum Beispiel, hat 21 Seiten; davon zählen nur die letzten vier und wenige Sätze von den übrigen; der Rest ist Episode. Und dieser Akt spielt doch als der einzige auf veränderter Scene, in der Wirtsstube, zwischen einer gröfseren Anzahl von Personen, wo sich Rede und Gegenrede mählich erhitzt und in etwas dramatisch steigert. Aber auch in seinen eignen vier Wänden wird Henschel, die Hauptperson, und mit ihm die Haupthandlung, besonders im ersten und dritten Aufzug, überall zurückgedrängt von den Nebenpersonen und Nebenhandlungen. Den breitesten Raum — viel zu breiten für die blofs anreizende, verführende Gegenspielerin — nimmt Hanne ein. Ihr Wesen kennt man sehr bald: sie ist sinnlich, roh, gewaltthätig, herrschsüchtig und nicht fähig der Reue, ja nur eines Schuldbewufstseins, in der tierischen Unempfindlichkeit ihrer Seele. Dafs sie zu ihrer heifsblütigen Kraft eine gewisse Klugheit, d. h. die richtige Bauernschlauheit besitzt, mit der sie Henschel erst einfängt, dann hintergeht, einen Liebhaber abdankt, ehe sie heiratet, um sogleich nachher mit einem andern anzuknüpfen, soll dies plumpe Intriguenspiel der Ersatz sein für alle mangelnde Vorwärtsbewegung in den mittleren Akten?

Fast so eindringlich wie Hanne macht der Verfasser seine zweite Lieblingsfigur, den Gasthofsbesitzer, geltend. Herr Siebenhaar ist Henschels Freund — kein schätzbarer, mufs man sagen, weil er sich ohne wahre Einsicht und Menschenkenntnis und doch ohne Scheu in das Leben des einfachen Mannes mischt und durch seine Ratschläge nur Unheil stiftet. Fällt schlimm aus, was er dem Opfer seiner Redseligkeit angeraten, zieht er sich sogleich aalglatt aus der Sache, wie er von vorneherein stets mit dem folgenden Satze zurücknimmt, was er im ersten behauptet. „Das andre ist Nebensache“ — gemeint ist das der Frau gegebene Versprechen — „und wenn auch nicht gerade Nebensache — so was geht einem nach, das begreif' ich schon!“ u. s. w. Henschel klagt nicht ohne Grund im letzten Aufzug: „Ha hot mr's gerotha, was ich

gemacht ha, dann war ar dr irschte, dar mich veracht hot". Und immer findet der Mann, der sich selbst nicht zu helfen weifs und sein Anwesen verkaufen mufs, alles „ganz einfach" — die schwersten Entschlüsse wie die traurigsten Zustände. So hat seine Art zu sprechen etwas ziellos Gleitendes, Oberflächliches, höchst Unangenehmes, und er spricht aufserordentlich viel im Stück und tritt in jedem Akte auf. Es wurde berichtet, dafs der Dichter hier Jugenderinnerungen verwertet, ja in der Person des Herrn Siebenhaar seinen Vater gezeichnet habe. Wohl möglich, dafs Herr Hauptmann senior immer so sorgfältig gekleidet ging, dafs schon die Haupthaare des Vierzigers nur noch einen wohlgeordneten ergrauten Kranz bildeten, während der Schnurrbart üppig und dunkelblond geblieben war, und dafs er hinter die goldne Brille noch einen goldnen Kneifer setzte, wenn er scharf zusehen wollte, wie das alles für den Gasthalter vorgeschrieben ist. Aber das geistige Porträt kann nicht gut getroffen sein. Wir möchten uns den Vater zweier Söhne wie Gerhart und Karl Hauptmann, ob er gleich mit Hab' und Gut dasselbe Mifsgeschick hatte wie Siebenhaar, doch etwas anders vorstellen.

Aufser den genannten kommen und gehen, zumeist ohne jede Befugnis, noch zehn namentlich angeführte Personen, dieselbe Menge lästiger Begleiter und Mitläufer wie im Lustspiel „College Crampton". Unter ihnen ist der alte Fuhrknecht Hauffe, den Hanne aus dem Brot jagt und der sich als erster im Wirtshaus mit anzüglichen Reden gegen Henschel wendet, von einigem Werte für die Handlung, und der Bruder der verstorbenen Frau, der Pferdehändler Walter, könnte es sein, wenn er besser benützt wäre. Wäre er z. B. an Stelle Siebenhaars Zeuge von Henschels Gelöbnis, — er könnte in den folgenden Akten als dessen lebendes böses Gewissen erscheinen, statt dafs er sich nun, offenbar blofs durch Geschäftsverdrieflichkeiten gereizt, unerwartet feindlich benimmt und dem Fuhrmann an der Bosheit Hannes und dem Tode von Frau und Kind Schuld giebt. Hannes beide Liebhaber, besonders der Kellner George, erregen in ihrer weitschweifigen Plattheit denselben Überdrufs wie die ganze, in keinerlei Zusammenhang mit der Handlung stehende Familie Wermels-

kirch. Man hat Franziska Wermelskirch als den Typus eines früh aufgeklärten halbwüchsigen Mädchens gepriesen. Hat uns Hauptmann den nicht schon in der Adelheid (Biberpelz) und dort mit viel mehr Berechtigung geschildert? Der „drollige“ Hausierer Fabig und der Meister Schmied sind blasse Wiederholungen der zwei prächtigen Vertreter dieser Geschäfte aus den „Webern“, hier ohne Witz und Zweck vorgebracht, und der Tierarzt endlich und Karlchen Siebenhaar müssen dem naturalistischen Verfasser so nachsichtig zu gute gehalten werden wie die Frau Lehmann und die Grünfrau in den „Einsamen Menschen“. Ja, der „konsequenteste Naturalismus“! „Fuhrmann Henschel“ zeigt, wie weit er sich nach dem Erstling „Vor Sonnenaufgang“ und nach den „Webern“ noch ausbilden liefs. Mit ihm dürfte nunmehr die Grenze des Möglichen erreicht sein. Werden wir doch gezwungen, uns durch ethisch Gleichgültiges und ästhetisch Armseliges hindurchzuarbeiten bis fast zum letzten Ende.

Die naturalistische Kunst, geboren in der Blütezeit der Naturwissenschaften, erscheint diesen in vieler Beziehung verwandt.

Schon einmal, im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, fand eine merkwürdige Berührung der Dichtkunst mit der Wissenschaft statt, ein Versuch, über die trennenden Schranken hinweg die eine von der andern Gehalt und Wert erborgen zu lassen. Damals sollte sich die Naturwissenschaft von der Poesie, heute soll sich die Poesie von der Naturwissenschaft bereichern. Damals war das Ergebnis die sogenannte „Naturphilosophie“, heute ist es der sogenannte „Naturalismus“.

„Willst du ins Innere der Physik dringen, so lasse dich einweihen in die Mysterien der Poesie“, hiefs es im Athenaeum. Und die Ärzte wurden eingeteilt in „eigentlich philosophische“ oder, wie der weit bekannte und gesuchte Professor Reil in Halle sich ausdrückte, in „Künstler“ und „gewöhnliche fleifsige Praktiker und Empiriker“. Willst du ins Innere der Poesie dringen, so lasse dich einweihen in die Mysterien der Physik, meinte dagegen ungefähr der berühmte Naturforscher Suefs bei dem Festmahle, das die Akademie der Wissenschaften in Wien dem „liebwerten Meister“ Gerhart Hauptmann zu Ehren veranstaltete, als er zum zweiten Male den Grillparzerpreis

empfing. „Wer es wagt, die strenge Methode des Naturforschers zu wählen, muſs es ganz thun, mit kühner Hand, gerecht und zu der letzten Forderung bereit.“ Und weiter rühmte er vom Verfasser des Schauspiels „Fuhrmann Henschel“, er führe das aus. „Er scheidet aus dem Volke eine einzige Schichte mit ihren Gewohnheiten und Bedürfnissen, ihren Fehlern und Vorzügen und ihren besondern sittlichen Anschauungen. Er löst sie in Individuen auf, dann reiſst er die Charaktere aufs Brett, treu und streng und herb. Er zeigt das Unterliegen einer starken, an sich braven Seele und läſst uns die Summe wahrer, groſser Tragik erkennen, welche unter der Hülle des Alltäglichen verborgen liegt. So ist ein Meisterwerk entstanden, fast erschreckend durch seine Unmittelbarkeit, erschütternd durch seine Wahrhaftigkeit, gerade wie die Ergebnisse strenger Naturforschung gröſser und ergreifender sind als die Gebilde menschlicher Phantasie.“

Der „Fuhrmann Henschel“ ein Meisterwerk? Das naturalistische Drama kein Gebilde der Phantasie? Und dadurch gröſser als „Hamlet“ und „Faust“ und die Gestalten eines Dante und Michel Angelo?

Daſs die Verschmelzung von Wissenschaft und Poesie um die Jahrhundertwende 1800 keine gesegnete war, obwohl sich einzelne ihrer Förderer und Verfechter, wie Schelling der Philosoph, Steffens der Naturforscher, und Reil der Arzt, groſsen Ruhm erwarben, wird jeder moderne Wissenschaftler mit einem kleinen mitleidigen Lächeln für jene „Ideologen“ bestätigen. Die Ästhetiker nun, sollen sie dem gelehrten Physiker sogleich Glauben schenken, wenn er versichert: an der Wende 1900 aber und für die Poesie ist es ein herrlicher Gewinn, wenn ihr Jünger sich begnügt, ein fleiſsiger Empiriker zu sein, wenn er den Künstler gar nicht mehr anstrebt? So hätte es sich, den gewünschten glänzenden Erfolg zu erzielen, nur darum gehandelt, die Rollen zu vertauschen, anzuordnen, daſs, die ehemals Führerin war, nun die Geführte werde? Oder, wenn die Gaben der Poesie auch einst der Wissenschaft nur wenig frommten, müſsten doch unbedingt die der Herrin von heutzutage ihr, der jetzt zur Magd herabgedrückten, Gedeihen bringen?

Solche Betrachtungen, gipfelnd in dem Satze: „. . wie die

Ergebnisse strenger Naturforschung gröfser und ergreifender sind als die Gebilde menschlicher Phantasie" — hängen zusammen mit der herrschenden materialistischen Weltansicht. Durch den ungeheuren Fortschritt der Naturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten, durch die Forschungen eines Darwin, Huxley und Häckel ist drei Viertel der Welt aufgehellt worden, d. h. der Welt bis zum Erscheinen des seiner selbst bewufsten und denkenden Menschen. Aber des Dichters Welt ist eben hauptsächlich das letzte Viertel des Weltganzen: das menschliche Gemüt. Und er geht nicht nur so weit, seine innere Welt der immer auch nur mit unsern Sinnenwerkzeugen erforschten äufsern gleichzustellen, er wird sie notwendig als die für ihn „ergreifendere und gröfsere" Offenbarung darüber setzen. Wo anders als im menschlichen Gemüte, sagt er, hat sich jene bloſse Erscheinungs- und Erfahrungswelt erst selbst bespiegeln lernen? Und ob auch ihm der Verstand im Bezirke des Sichtbaren die besten Dienste geleistet, seinen Blick erweitert, seine Erkenntnis stets vertieft hat, dennoch weifs er und fühlt: gewährt er ihm auf seinem Gebiete Einlafs, dafs er da ebenso sichte und scheide und auflöse und bestimme, so wird der Verstand zugleich Unheil stiften, verflachen und ernüchtern, ersticken und töten. Denn was hilft es dem dichterischen Gemüte, beruhigt zu werden über das „Wie alles ist"; ewig beunruhigt wird es doch sinnen müssen über das „Was ist", über „die Summe wahrer und grofser Tragik, welche unter der Hülle des Alltäglichen verborgen liegt", und welche, wie gerade „Fuhrmann Henschel" uns lehrt, nur mit dem Gemüte, nimmer mit prüfendem Verstande erkannt und an das Licht gehoben wird.

Nach wie vor suchen auch die Ahnung, die Religion und die Philosophie ihre vornehmste Zufluchtstätte im Geiste und Herzen des gefühlsinnigen Poeten. Und wen fafst vor den gröfsten Kunstwerken aller Zeiten, vor Shakespeare, Michel Angelo, Velasquez und Goethe, nicht zuweilen ein seltsamer Schauer an, als ob auch das letzte Dunkel mit leiser Bewegung sich lichte? Dann verblafst vor dem bloſsen Abglanz, dem Gleichnis solch erhabenen und zarten Daseins — wenn auch nur für Augenblicke — die ganze übrige taghell kaltklare Welt!

IX.

„Schluck und Jau."

In geheimnisvoller Weise steigt und sinkt die Wage des Gerichtes, die unsichtbar über einem Zuschauerraume schwebt. Gewifs ist nur, dafs ihr Auf und Nieder nicht immer von der Gerechtigkeit mit starker Hand regiert wird. Aber die andre Wage, die über dem Kritiker in seiner stillen Stube hängt, die sollte, unabhängig von Erfolg oder Mifserfolg, sicher und selbstthätig ihres Amtes walten. Das hat das „Spiel zu Scherz und Schimpf, Schluck und Jau" nicht erfahren. Bei der ersten Aufführung im Deutschen Theater in Berlin, den 3. Februar 1900, entschieden abgelehnt, ist es bald überall wieder vom Spielplan verschwunden. Die Zuschauer hatten es achtlos zur Erde fallen lassen, weil ihm die theatralischen Wirkungen fehlen, weil es durch eine altmodische Technik, durch Längen und Breiten ermüdet; die Besprecher hielten es nicht der Mühe wert, sich darnach zu bücken, es rettend unter den ungeduldig zertretenden Füfsen vorzuziehen, weil sie die eigentümlichen Schönheiten der Dichtung nicht sahen und nicht fühlten.

Am Prologe schon zauste der Tadel. Ein Jäger, das Hifthorn an der Seite, spricht ihn — „er tritt gleichsam vor die Jagdgesellschaft, der man, wie angenommen ist, im Bankettsaal eines Jagdschlosses das nachfolgende Stück vorspielt". In hübschen schlichten Versen macht er dem Jagdherrn und allen Gästen seine Reverenz und bittet zum Schlusse:

„Lafst, werte Jäger, freundlich euch gefallen
Dafs sich zuweilen dieser Vorhang öffnet
Und etwas euch enthüllt — und dann sich schliefst.
Lafst euer Auge flüchtig drüber gleiten,
Wenn ihr nicht lieber in den Becher blickt,
Und nehmt dies derbe Stücklein nicht für mehr,
Als einer unbesorgten Laune Kind."

Eine Entschuldigung im voraus, eine captatio benevolentiae unangenehmer Art wurde gescholten, was als guter alter Brauch in der Litteratur besteht und womit der Dichter sein Werk nur so recht deutlich in die Reihe jener romantisch-gemütlichen Erzeugnisse und Belustigungen einschieben wollte.

Shakespeare verbeugt sich mit anmutiger Grandezza als Prologus, Epilogus oder Chorus vor seinem Publikum, ermuntert, mit Lob und Tadel nicht zurückzuhalten, fleht um Geduld und Verzeihung und lästert sich selbst als einen schwunglosen und seichten Geist. Nicht vorsichtiger kleidet Tieck seine captatio ein im Prologe zum „Zerbino", den ebenfalls ein Jäger mit einem Waldhorn zu sprechen hat. „Verzeiht", sagt er unbedenklich:

„Verzeiht, wenn's manchmal scheinen sollt', als ob
In diesem lustigen, aus Luft gewebten
Gedichte der Verstand so gänzlich fehle,
Dem man doch sonst gewöhnlich in den Träumen
Der nicht'gen, müfs'gen Phantasie begegnet,"

und fährt fort:

„So haltet unser Spiel für nichts als Spielwerk.
Kein Vogel darf mit schwerer Ladung fliegen,
Ein Liebesbriefchen tragen wohl die Tauben,
Die Schwalbe Wolle nach dem warmen Nest."

Unserm Dichter nun ist das bifschen altväterische Höflichkeit bitter verargt worden. Was er selbst nur gering schätzt wie eine heitere Erholung von mühseliger Arbeit — so liefsen sich die Tadler vernehmen, — und womit er sich's, einen alten Stoff benutzend und bei Shakespeare und Holberg einzelnes entlehnend, so herrlich leicht gemacht, das will er uns als eine selbständige, eignen Wert beanspruchende Dichtung darbieten? Sie sollten doch wissen, die gestrengen Kunstrichter, dafs in der Poesie das heitere Spiel, die anscheinende Erholung, ebenso ernstes Bemühen kostet wie eine Tragödie, — dafs die Schwalbe, die die gestohlene Wolle nach dem Neste trägt, aus dem fremden Stoff mit viel Verstand und Mühe das Nest erst bauen mufs. Und überdies, die zum Scherzspiel „Schluck und Jau" verwendete Wolle ist schon vor so urdenklichen Zeiten gesponnen und nachher so vielfach „verwendet" worden, dafs sie als Gemeingut betrachtet werden darf.

Die Anekdote bleibt wesentlich dieselbe in all den verschiedenen Fassungen, von denen wir als die älteste das schöne Märchen „Der erwachte Schläfer“ in „Tausend und eine Nacht“ kennen. Aber da gereicht es dem lustigen und wackern Kaufmannssohne schliefslich zu echtem Glück und grofsen Ehren, dafs sich der Chalif herbeiläfst, mit ihm zu zechen, ein Schlafpulver in den Trunk zu mischen und dem im Palast Erwachten durch vielerlei Veranstaltungen für einen Tag nach aufsen und in seinem eigenen Bewufstsein die Rolle des Beherrschers aller Gläubigen aufzutäuschen. Diesen glänzenden Ausgang nahm später nur der Münchener Schriftsteller Johann von Plötz in das seinerzeit (1835) viel gegebene Lustspiel „Der verwunschene Prinz“ herüber. Auch sein Schuster gelangt durch die kurzweilige Laune eines grofsen Herrn, deren Opfer er wird, zu unverhofftem Glücke. Die Dramatiker der älteren Zeit — Shakespeare: „Der Widerspenstigen Zähmung“ (Vorspiel), wohl um 1597 entstanden; Christian Weise: „Ein wunderliches Schauspiel vom niederländischen Bauer, welchem der berühmte Prinz Philippus Bonus zu einem galanten Traume geholfen hat“, erschienen 1700; Holberg: „Jeppe vom Berge“, 1722 auf die Bühne gebracht — lassen den Schabernack an einem weniger würdigen Subjekt, an einem armen und liederlichen Bauern verüben. Der Fürst oder nur ein Baron, ein Lord, bildet dem von der Strafse aufgelesenen Trunkenbold ein: er sei in Wahrheit ein vornehmer Herr, die Üppigkeit, in der er jetzt, fein angethan und von zahlreicher Dienerschaft umringt, schwelge, sei das ihm zukommende Leben, seine vorige Niedrigkeit und Armut nur das Hirngespinst schwerer Krankheit. Zum Schlusse wird der Betrogene, sinnlos trunken, wieder dahin geworfen, wohin er gehört, — auf das Pflaster, auf den Mist. Von dieser Grundform weicht nur Shakespeare insofern ab, als er uns den Schlufs überhaupt schuldig bleibt. Er umrahmt sein eigentliches Stück „The Taming of the Shrew“, das dem echten Lord und dem verkleideten vorgespielt wird, nur auf einer Seite, die zweite Hälfte läfst er — wohl mit Absicht — frei, um ihre Wirkung nicht durch ein schwächeres Nachspiel zu beeinträchtigen. Schon von der zweiten Scene des ersten Aufzugs an wird Schlau überhaupt nicht mehr erwähnt, während

er im älteren Lustspiel, das Shakespeare zur Vorlage diente, das ganze Stück mit lächerlichen, unverständigen Bemerkungen begleitet und am Ende auf der Heide aus dem angeblichen Traume erwacht. Das Geschichtchen hatte R. Edwards in seinen Tales (1570) den zeitgenössischen Bühnenschriftstellern übermittelt. Holberg, der Shakespeare und somit auch „Der Widerspenstigen Zähmung" gewifs nicht gekannt hat, entnahm es, wie er selbst bezeugt, der „Utopia" des Jesuiten Jakob Biedermann, einer beliebten Anekdotensammlung des 17. Jahrhunderts. „Nicht nur der Plan seiner Komödien", berichtet Robert Prutz, „ist in den meisten Fällen fremden Mustern nachgebildet, sondern auch einzelne Scenen und Situationen, Einfälle und Wendungen entlehnte er, gleichviel wo er sie fand, mit der Unbefangenheit, die von jeher ein Privilegium des komischen Dichters gebildet hat." 1868 bestanden also solche Privilegien noch zu Ehren; heutzutage ist es schon sehr unklug, dasselbe Firmenschild zu wählen, wie der Vorgänger, und die Auslage in ähnlicher Art anzuordnen. Sogleich wird der Dichter sein Publikum nicht mehr überzeugen können, dafs auch er „Neuheiten" feilzubieten habe.

Vor allem soll Shakespeares kurzes Vorspiel, dessen Schlufs Hauptmann als Motto auf sein Titelblatt gesetzt hat, schon das ganze sechsteilige Scherzspiel enthalten. Hauptmanns geringes Verdienst sei, den einen Vagabunden Schlau in das Paar Schluck und Jau gespalten zu haben. Jaus Charakter weist allerdings dieselben Grundzüge auf wie der Schlaus. Aber Schlau kann mit den wenigen Sätzen, die er zu sprechen hat, gewifs nur als Studie, als Skizze angesehen werden — Jau erscheint als ein vollständiges, sehr gut ausgeführtes Charakterbild. Er ist, wie jener, grob sinnlich in seinem Geschmacke und seinen Gewohnheiten, dabei selbstzufrieden, ja aufgeblasen, herrisch — „Inse Leute, was de vo menner Familie is, die han alle Kupp," brüstet er sich — und nicht leicht zu verblüffen, sondern dreist genug und frohen Mutes. „Mei gutter Freind", rühmt Schluck von ihm, schon eh' er ins Schlofs gebracht wird, „der geht sehr ei de Hichte mit sein Gedanken. Wenn einer auch schlechte Kleider an hat, der kann ebenso doch sehr ei de Hichte gehn." Vortrefflich, mit

Hilfe vieler fein und richtig beobachteten Einzelheiten, wird Jaus seelische Verfassung vor und nach dem vermeintlichen Traume geschildert, sein doppeltes Erwachen, einmal im Bett als vornehmer Herr und zum zweitenmal wieder auf der Landstrafse. Bei Shakespeare fehlen diese beiden Scenen. Holberg, von dem Hauptmann wohl für das erste Erwachen einige Anregung empfangen hat — z. B., dafs Jau ängstlich nach seiner Frau ruft und sich gar gestorben und in die Hölle oder den Himmel versetzt glaubt — und ebenso Weise begnügen sich mit den Betrachtungen und Witzen, die sich aus der Situation ergeben und deren viele, wie auch sonst, an das Publikum gerichtet werden. Trotzdem dürfte Holberg die stärkere komische Wirkung auf der Bühne nicht blofs seinen weniger anspruchsvollen Hörern zu danken gehabt haben, sondern der klugen Beschränkung, die er sich auferlegt, während Hauptmann, allzu lebensgetreu, seinen Jau fast jeden Satz, den er spricht, wiederholen läfst, und überdies durch die unendlich langen Reden der ihn neckenden und täuschenden Herren gerade an wichtigen Stellen ermüdet und langweilt.

Dieselbe Überdeutlichkeit schädigt Schlucks — schon der neuen Idee und Erfindung nach — so prächtige Figur. Dem Säufer, Prahler und Lärmer Jau einen selbstlos treuen Freund zu gesellen, der ihn bewundert, sich für ihn verantwortlich fühlt, all seine Launen erduldet, den Diener macht und sich vollständig für ihn opfert — diese halb lächerliche, halb rührende Gestalt zu erschaffen, dazu gehörte denn doch wohl der dem Dichter fast einstimmig aberkannte echte Humor. Ein so zartes, grundgutes Gemüt lebt in dem verkommenen Vagabunden und Wirtshausläufer, dem „von Mutterleib an sehr kinstlich geborenen“ Silhouettenschneider und Spafsmacher für die Bauern, dafs es uns unwillkürlich leid thut, wenn das Abenteuer auch für ihn keine andern Früchte trägt als ein paar Goldfüchse in die immer leere Tasche. Märchenhaft unwahrscheinliche Belohnungen darf man freilich vom modernen Dichter nicht erwarten. Wenn er uns in dem Grade für sein Geschöpf bewegt, dafs wir voller Teilnahme alles Gute ’ rbeiwünschen, wird er seine Aufgabe erfüllt, seinen Triumph ht haben.

Shakespeare hat mehr Mühe auf Sly verwendet als auf den Lord; bei Holberg und Weise, die die Nachbarn und Weiber dazu einführen, ist ebenfalls die bäuerliche Gruppe besser gelungen als die ihr gegenüberstehende des Fürsten oder Barons mit Gefolge. Hauptmann widmet so ziemlich in gleichem Maſse seine Sorgfalt und sein Können den beiden Parteien. Er hat auch den Vornehmen Gesicht, Charakter und vor allem Geist verliehen. Jon Rand, der Gebieter, und dessen Freund Karl sind philosophische Köpfe, die ihr Leben in angenehmem Müſsiggang mit Grazie und Humor verschleudern und, den Tag zu schmücken, nicht bloſs aus den vollen Schatzkammern Geld und Gut, sondern auch aus sich selbst das Liebenswürdigste und Beste hervorholen. Karl, der Überlegene, Sorglose, weil nur den Genuſs, nicht die Last des Besitzes Teilende, ist es, der besonders für die Kosten der Unterhaltung aufzukommen hat und auch diesen „Mummenschanz“ zur Ergötzung der Jagdgesellschaft im Schlosse veranstaltet. Nur schade, daſs er zu viel redet, — trotz der schönen Verse, ganz zu geschweigen vom Hörer, selbst für den Leser viel zu viel. Der Witz hüpft nicht leichtfüſsig genug hin und her zwischen ihm und Jon, seine Lebensweisheit tritt häufig pathetisch auf oder bleibt wohl auch schwerblütig und behaglich auf demselben Fleck zu lange stehn.

Wie Shakespeare grenzt Hauptmann die zwei Gruppen in der Sprache scharf von einander ab durch den Wechsel von Vers und Prosa. Die Prosa, nur von Schluck und Jau gesprochen, ist ungemilderter schlesischer Dialekt. Daran haben viele Anstoſs genommen; aber schlieſslich hilft es doch dazu, die zwei Stallbrüder in ihrem Wesen und Treiben so wahrhaft wie komisch zu kennzeichnen und die Kluft aufzudecken, die diese zwei Klassen von Menschen scheidet. Nur wird die gemeine Wahrscheinlichkeit, die wir selbst in der romantischen Dichtung bei so realistischen Figuren gerne beachtet sehen, auffällig verletzt, wenn Jon Rand, Karl und Frau Adeluz, die Kammerfrau, in demselben hohen bilderreichen Stile wie unter einander auch mit den beiden armen Schluckern reden und diese antworten, als ob sie die gewiſs noch nie gehörten Ausdrücke wohl verstanden hätten. Hauptmann ahmt darin

Shakespeare nach, dessen Lord und Diener im Gespräch mit Sly Apollo und Semiramis, Adonis und Cytherea erwähnen. Zu oft durfte ja auch der Anlafs zu komischen Mifsverständnissen nicht benutzt werden. Sly versteht, wenn der Page die Komödie pleasing stuff nennt, household stuff darunter, und statt comedy sagt er comonty; Jan sagt Maststall für Marstall und Beneschall für Seneschall; Holbergs Jeppe Kanaliensekt statt Kanariensekt, Sekeltare statt Sekretäre; Weises Mierten Muskete für Pastete, Gigack für Vivat.

Bei Shakespeare fällt mit der weitern Entwicklung und dem Schlusse des Schwankes auch jede Nutzanwendung weg. Trotzdem soll Hauptmann die ganze Philosophie seines Spieles von ihm bezogen haben. Sie liegt aber im Stoffe, und jeder der Bearbeiter hat sie mehr oder weniger herausgehoben. Holberg und Weise, zwei durchaus didaktische Dichter, wollen wie immer erziehend wirken und lassen, alle Vorgänge lehrhaft ausdeutend, von den Gebildeten lange Betrachtungen anstellen und durch deren Mund ihre stets sehr diktatorische Weltanschauung verkünden. Und zwar leitet schon Weise eine doppelte Lehre aus der Posse her. Einmal die, dafs alles Leben nur ein Traum und dafs besonders Glück und Ehren am Hofe nur Schattenbilder und die Menschen im Grunde alle gleich seien: „. . ich möchte fast daher also räsonieren: Wir sind alle Bauern; doch welcher den Bauern im Herzen verbergen kann, dafs er nicht an das Tagelicht kommen kann, der wird ein qualifizierter Hofmann genennet". Und dann die andre, wie tyrannisch und herrschsüchtig sich geringe Leute benehmen, wenn sie plötzlich zu Macht und Ansehen gelangen: „Da sieht man, wie weislich Gott die Ordnung unter den Menschen zu halten pfleget; er ist reich genug und könnte dem ärmsten Bauer Mittel genug schaffen, dafs sie in Essen und Trinken etwas besser accomodiert würden. Allein, wer wollte das ungezähmte Volk im Gehorsam behalten, wenn Armut und Elend nicht die besten Zuchtmeistern wären." Holberg betont nur diese zweite Moral der Geschichte, die aber ebenso kräftig. Er widmet ihr in einer Art Epilog noch eine längere gereimte Betrachtung und schliefst:

Bauern, Handwerksleut' der Herrschaft Scepter führen,
Am Regiment man bald die Folgen spüren;

Tyrannen giebt es da, anstatt der Obrigkeit,
Und bald ein Nero macht in jedem Dorf sich breit."

Der moderne Dichter nun wählt hauptsächlich die erste, die tiefere Lehre, das Thema von Calderons „Leben ein Traum" und Grillparzers „Traum ein Leben", zur breiteren Darlegung. „Kleid bleibt doch Kleid . . .", philosophiert Karl im Gespräch mit dem Schlofsherrn über den Eintagsfürsten Jau.

„Und da es von dem gleichen Zeuge ist
Wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon! —
Und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
Nicht näher stehn als eben Träumen, und
Nicht näher also wie der Fremdling Jau —
So rettet er aus unsrem Trödler-Himmel
Viel weniger nicht, als wir, in sein Bereich
Der Niedrigkeit . . .
. . . Das was wir wirklich sind,
Ist wenig mehr, als was er wirklich ist —:
Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
Bis sie zerplatzen: und so thut er auch.
Es wird ihm freistehn, künftig wie bisher,
Dergleichen ewige Künste zu betreiben."

Aber auch die zweite, soziale Lehre: der zügellose Übermut des Bettlers im Fürstenkleide, bleibt nicht unbemerkt:

„Herr, ob man fürder ohne Nasenring
Den Burschen gehen lassen darf, das steht
Zu überlegen!"

Jau wirft die Gläser an die Wand, schlägt die Diener, zerschlitzt voll „infernalischer Wut" die damastnen Draperien und kostbaren Polster mit dem Hirschfänger, kurz gebärdet sich nicht anders wie der wildeste „Tyrann".

Gerade gegen Hauptmann hat man bis zum Überdrufs das von jeher beliebte Verfahren angewendet, dem Dichter selbst alle Anschauungen seiner Personen, die religiösen wie die politischen, unterzuschieben. Wäre nun Hauptmann so ganz der Sozialdemokrat Loth, der er durchaus sein sollte, hätte er sich da wohl im Scherzspiel die beste Gelegenheit zum Spotte auf die Fürstenherrlichkeit und Regierungskunst entgehen lassen? Es sind kaum einige Ansätze zu derartiger Satire vorhanden, so, wenn Karl meint, was dem Esel Jau zum König

fehle, seien nur die Kleider, oder wenn das edle Pferd den Usurpator Jau nicht, wie die Hofleute erwarten, sogleich abschüttelt, sondern er es spornt und niederzwingt. Und diese Satire wird noch dadurch sehr gemildert, daſs meist die Vornehmen, die Hofleute selbst sie aussprechen, nicht von der Macht der Umstände belehrt, wie in den älteren Stücken, sondern mit freiem Willen und geistvoller Überlegenheit die Handlung deutend und auf sich beziehend. Es ist, als befestigte jemand sein eigen Bild an die Wand und schösse darnach — nur zur Belustigung und mit Pfeilen ohne Widerhaken, gerade spitz genug, in der Scheibe haften zu bleiben. Hauptmann, der Sozialist, müſste der uns nicht einschärfen, die Geringen seien die bessern, die allein guten Menschen — müſst' er nicht wenigstens entrüstet fragen, mit welchem Rechte die Reichen und Satten so rücksichtslos und herrisch gegen zwei arme Schlucker verfahren, die genügsam und zufrieden, ihr Elend mit zusammengebetteltem Gelde vertrinken und im Grunde nichts von der Welt verbrochen haben? Wo bleibt da die auch im Niedrigsten zu achtende Menschenwürde? Nein, unmodern in diesem Sinn ist „Schluck und Jau" — beinah ein Bourgeois-Stück! Nach dem Beispiel Holbergs und Weises läſst Hauptmann den Herrn und Gebieter Jon Rand an seinen Unterthanen, als wär' es selbstverständlich, das Mütchen kühlen, und er läſst ihn nicht einmal, wie Weise den Philippus Bonus, bieder dazu bemerken: „Ein Fürst braucht in seinem Lande allemal mehr solche Bauern als andre, von dem sich die Bauern sollen vexieren lassen". —

Shakespeare, Holberg und Weise bereiten gerne dem gesunden Magen ihrer Zuschauer ein Fest mit der kräftigsten Kost. Aber schon seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts und heute öfter als jemals wiederholt es sich — ein psychologisch beachtenswerter Vorgang —, daſs es den Spectatoribus, um sie mit Weise zu betiteln, schwer wird, zwischen roh und derb zu unterscheiden, daſs sie vor jeder unzimperlichen Wendung zurückschrecken, die verblümte Roheit dagegen und die mit Sentimentalität verquickte willig einschlürfen. Hauptmann

ich des Shakespearischen Motivs, kleidet den braven

ur groſsen Verblüffung Jaus als Fürstin ein. Diese

an und für sich harmlose und ganz bescheiden durchgeführte Verkleidung wurde mit sittlicher Entrüstung für roh und cynisch erklärt, jedes Beifalls unwürdig, und es wurden Urteile darüber gefällt, wie das des Weimarer Hoffräuleins von Knebel und ihrer Prinzessin über Kleists „Zerbrochenen Krug“: „Ein fürchterliches Lustspiel“, meldet das Fräulein dem Bruder, „was wir eben haben aufführen sehen und was einen unverlöschbaren unangenehmen Eindruck auf mich gemacht hat und auf uns alle . . . Wirklich hätte ich nicht geglaubt, daſs es möglich wäre, so was Langweiliges und Abgeschmacktes hinzuschreiben. Die Prinzeſs meint, daſs die Herrens von Kleist gerechte Ansprüche auf den Lazarusorden hätten. Der moralische Aussatz ist doch auch ein böses Übel“. — Ob es sich aber die Herrens Hauptmann nicht zur Ehre rechnen dürften, zuweilen verdammt und gezüchtigt zu werden wie ein Heinrich von Kleist?

Shakespeare wendet sich einmal in einem Epiloge besonders an die Frauen:

„Und unsre einz'ge Hoffnung laſst uns bauen
Auf güt'ge Nachsicht sanftgestimmter Frauen,
Denn eine solche sehn sie hier.“

Dem armen Scherzspiel half es nun nichts, daſs sie eine solche hier sahen als poetisch mildernden reizenden Gegensatz zu den dreist komischen Scenen. Und doch ist Jon Rands Geliebte, Sidselill, eine der zartesten Gestalten neuerer romantischer Poesie. Ein Spiel der Winde nennt Jon Rand ihre Seele —

„Wie auf dem Gartentempel unsre Harfe:
Windgeister rühren ihre goldnen Saiten
Mit unsichtbaren Fingern — und dann spricht sie —
Fernher gefragt, fernhin die Antwort hallend —
Doch unsrer groben Rede bleibt sie stumm.“

Phantasiegebilde wie Rautendelein, einer Blumenelfe gleich aus dem Kelch fein sich verzweigender Arabesken hervorgesprossen, erscheint sie doch eigenartiger, nicht bloſs so das hingegebene, nur für den Geliebten blühende Röslein am Strauch. Gerne läſst sie sich von Jon verhätscheln und mit kostbaren Geschenken überschütten, aber ihre verträumten Augen heften sich, an ihm vorüberwandernd, nach freier Laune und eigensinnig-begehrlich auf alles, was ihnen gefällt, mag es nun ein Blaufuchsfellchen sein oder ein brauner Savojarde.

Sidselill.

Hast du gesehn, als jüngst der Trommler
Auf der Terrasse seine Trommel schlug —
Der braune Ali mit dem schwarzen Haar . . .
So schwarz wie Pech ist's! — ei, ich merkt' es wohl,
Er hatte Veilchen auf das Fell der Trommel
Gestreut. Ich merkt' es wohl: das war für mich.

Frau Adeluz.

Das merkt sie und zum Scheine spielt sie
Mit der Angorakatze, die Jon Rand —
Behüt' der Himmel ihn vor Eifersucht! —
Ihr eben erst geschenkt!

Sidselill.

Ja, nur zum Schein.
Ich sah die Veilchen hüpfen ganz genau —
Das war für mich.

Frau Adeluz.

Wir wollen künftighin
Uns hüten, Kind, vor kleinen Savojarden,
Und wenn er kommt mit seinem Murmeltier,
Des Pförtchens Riegel hübsch verschlossen halten.
So thun wir besser, süfses Flatterherz!

Und wie geistvoll ist die Scene geschildert — mit einem Seitenblick auf bekannte Kultfeste des Altertums — wenn dann beim Tanze der Frauen um den verkleideten Schluck auch ihr das Blut in die blassen Wangen steigt, auch sie, von dem bacchantischen Wirbel ergriffen, vor überquellender Lust plötzlich mifstönend aufschreit.

„Fast bewufstlos wirbeln alle —
Und allzuviel bewufst noch jede sich,
Rast unaufhaltsam fort ins Unbewufste.
Mysterium! Und wäre Schluck nicht Schluck,
Den sie umkreisen, — Pfahl und Stein genügte,
Behauen so und so — und so geschnitzt."

Jon Rand verwundert und entsetzt sich, der tiefer blickende Freund aber begütigt ihn:

„Mifsgönn' dem Kinde nicht den Augenblick,
Wo es sich selbst vergifst und dich dazu,
Und ein Erinnern sie gewaltig packt
Im Käfig an die wilde Lust der Freiheit
Auf schrankenlosem Plan, und ihr Gejauchz'
Hervorbricht wie ein wilder Vogelschrei."

In der „Versunkenen Glocke“ hält eine trübe beklommene Stimmung auch Sprache und Vers unter ihrer lastenden Schwere gebannt: der Dichtung fehlt das eigentlich Lyrisch-Befreiende, die spielende Schönheit der Form, die alles ins Reine, Abgeklärte hinaufhebt. Im Scherzspiel hat sich dieser Mangel mit einem Male in Fülle verkehrt, zeigt sich Hauptmann, wie niemals zuvor, als glänzender Lyriker, reich an kräftigen schönen Bildern und Naturschilderungen. Durch das Ganze weht die sonnig-frische Herbstluft, erfüllt es mit ihrem lebendigen Hauche, und der fröhliche Lärm der Jagd erschallt darein. Shakespeare ist auch da vorausgegangen, gewifs; aber Hauptmann folgt in angemessener Entfernung, den Blick nicht ängstlich auf die Spur des Vorgängers gerichtet, sondern ihn frei schweifen lassend über Umgebung und Landschaft. Früh am Tage bewegt sich der Jagdzug über Feld, am weidenden Vieh vorüber:

„Das läutet in den Wiesen,
Schnauft über'n Rauhfrost mit gesundem Atem
Und rupft die frischen Gräser, ehrsam wandelnd.
Den Morgen schmückt es mit gesunder Kraft.“

Die „ehrsam wandelnden“ Rinder mit dem gesunden Atem — sind sie nicht so fein beobachtet wie des Theseus spartanische Hunde: „weitmäulig, scheckig, und ihr Kopf behangen mit Ohren, die den Tau vom Grase streifen..“? Und manchmal, wo Waidmannslust, die Jagd auf verschiedenes Wild, die Eigentümlichkeiten der Hunde das Gespräch bilden wie im „Sommernachtstraum“ und im Vorspiel, weifs Hauptmann das Stimmunggebende noch zu verwerten zum treffenden Vergleiche:

Karl.

„Jüngst schofs ich einen Uhu, einen Burschen
Von dreizehn Pfund. Mein wackrer Babiolle
War schnell dabei und zwängt ihn in den Fang.
Die stolze Freude sichtlich schwer bezähmend,
Trug er die Beute pflichtgemäfs mir zu.
Doch, ach, die Eule hing den toten Flügel
Herab, der schleifte nach: und immer trat
Inmitten seines Glücks der Hund hinein
Und rifs den Vogel sich aus seinem Fang.
Nicht anders trägt Jau seine Majestät!
Und wenn es länger währt, so bricht er sich
Mit ihr noch Hals und Beine.“

Die Berührung mit Shakespeares Geist und Behagen, wann

wäre sie je dem Begabten anders als zum besten gediehen? Nur darf ihn das Ewig-Shakespearische nicht verleiten, auch das Zeitlich-Shakespearische, die Elisabethanische Form, festhalten zu wollen. Viel zu oft lehnt sich Hauptmann an sie an, wenn er kaum eine Strecke rüstiger vorwärts geschritten, ja, unbeholfen klammert er sich an das Veraltete. Warum sollten wir z. B. von der heutigen Komödie loben, was wir in der älteren eben hinnehmen, dafs die Witze vor ihrer Ausführung lange hin und her beratschlagt werden, dafs wir von allem, was sie mit Jau da droben beginnen, erst umständlich hören, eh' wir es zu sehen bekommen? Als besonders hemmend sei nur die Einleitung zum vierten Akte genannt. Anderseits wird blofs erzählt, was Leben auf die Bühne brächte. Vor unsern Augen müfste Jau auf den herabhängenden Flügel seiner Majestät treten, in Wut und Gröfsenwahn die Möbel zerschneiden, den Diener beohrfeigen u. s. w.

Und nichts geht Schlag auf Schlag, alles dehnt sich endlos in sechs Aufzügen hinaus, das Reden wie das Thun. Der dritte Akt enthält Stoff für gerade eine Scene, der vierte und fünfte wären besser zu einem kräftigen, gedrängten zusammengezogen. Sicherlich aber darf man nicht, wie es in München geschehen ist, statt im einzelnen zu kürzen, den ganzen fünften Akt, die notwendige Hälfte und lebendige Ergänzung des vierten weglassen und ein „Possenspiel", nein Pausenspiel in fünf Akten daraus machen.

Wenn des Dichters eigne, nicht fremde Hand sein Werk umschmölze, wenn er als ein moderner Kunsthandwerker noch einmal daran ginge, alles knapper zu runden, zierlicher zu biegen und zu drehen, dafs das Mifsfallendste, die Form des jetzt plumpen Gefäfses, schlanker und gefälliger würde, so sähen doch vielleicht manche, wie hübsch darauf und feinbewegt im einzelnen das schmückende Flachbildwerk erfunden ist und gelungen.

X.

„Michael Kramer."

Das Drama in vier Akten „Michael Kramer" wurde bei der ersten Aufführung, kurz vor Weihnachten 1900, schroff abgelehnt. Wenn der Dichter später doch da und dort erneute Versuche zuliefs, that er es wohl, der Verstimmung Herr geworden und seiner selbst sicher bleibend, in dem Gefühle, dafs gerade auf dies Stück der Satz anwendbar sei, mit dem Kramers Schüler Lachmann ein nimmer zur Vollendung gedeihendes Bild seines Meisters bewertet: „Fragmentarisch ist alle Kunst. — Was da ist, ist schön — ergreifend und schön, was erstrebt ist und was man fühlt. Das grofse Mifslingen kann mehr bedeuten — am Allergröfsten tritt es hervor! — kann stärker ergreifen und höher hinauf führen — ins Ungeheure tiefer hinein — als je das beste Gelingen vermag".

Das grofse Mifslingen wäre allerdings nicht ohne Beispiel in der Kunst und Litteraturgeschichte. Nachdenklich richten wir sogleich den Blick auf das Lebenswerk eines Hans von Marées, das, mit einem geheimnisvoll hemmenden Fluche behaftet, dennoch den Segen wahrer Kunst ausströmt, und erinnern uns einzelner Niederlagen in Kleists Riesenkampfe mit seinem Genius, an seinen Titanensturz im „Robert Guiskard". Allein, was im Drama Michael Kramer „da ist" — ist es schön und ergreifend? Fehlt nur „der letzte Ausdruck, nach dem alles ringt"? Trägt es die Spur jahrelanger Mühen, und wäre es vielleicht wiederum nur als Schauspiel mifslungen, aber als Dichtung voller Kraft und Wert? Auch der wohlwollende Beurteiler wird diese Fragen mit Nein beantworten und bekennen müssen, dafs das Stück als Lesedrama ebensowenig

lebt und spricht, dafs es sich, als Ganzes und bis ins einzelne, auf der Bühne unsrer Einbildungskraft tot und starr ansieht wie auf der wirklichen.

Abermals hat Hauptmann Jugenderinnerungen verwendet, und wie er den einen seiner Lehrer von der Kunstschule in Breslau zur Hauptperson eines Lustspiels machte, wählte er nun den andern zum Helden eines tragischen Schauspiels. Er hätte nicht zu Eindrücken zurückkehren sollen, die offenbar nur quälend und beängstigend für ihn waren. Es giebt Erinnerungen, die wir nicht beherrschen lernen, weil sie uns beherrschen, die nicht geistig leicht werden mit der Zeit, mit denen wir tief gehen, so dafs wieder die trüben Wellen der Vergangenheit über uns hinschäumen, schlammigen Grund lockernd und an die Oberfläche tragend. Hat sich Hauptmann schon im Lustspiele nicht zu rechter künstlerischer Freiheit emporringen können — hier versinkt er völlig in das vom Zufälligen nicht abgeklärte Stoffliche.

Er hat seine Gestalten geschaut, nicht durchschaut, er hat sie nur beobachtet, nicht gesehen. „Wenn man ein Seher ist", sagt Marie von Ebner-Eschenbach schon 1880 in den Aphorismen, „braucht man kein Beobachter zu sein". Es ist aber wohl die Vereinigung des Sehers und des Beobachters in einer Person das moderne Ideal. Nur soll der Seher immer den Beobachter leiten, nicht umgekehrt; nur darf die Beobachtung niemals Selbstzweck, darf immer nur Mittel zum Zwecke sein: d. h. durch die vielen bedeutsamen einzelnen Züge ist auch der Zuschauer und Hörer in denselben Zustand des Hellsehens zu versetzen, in dem sich der Dichter schon vor Beginn seiner Arbeit in Bezug auf das Psychologische befinden mufs. Zufällig bietet uns Frau von Ebner-Eschenbach an einer ähnlichen Aufgabe, wie sie der Charakter Michael Kramers stellte, das Beispiel der beiden Gaben in schönem Vereine: wir lernen an der Künstlernovelle „Verschollen" (1896) die bildgemäfse Benutzung des lebenden Modells von der unfruchtbaren unterscheiden, sehen an ihrer Charakterstudie alles herausgearbeitet, was an der Hauptmanns so verquält und mangelhaft erscheint. Was Kramer nur der Idee und Absicht nach vorstellt, das ist der alte Professor von der Wiener Akademie — den Namen

erfahren wir nicht — in der That: als Mensch schwerem Irrtum unterworfen und schmerzlich im Dunkeln tastend, nicht geschaffen zum Gatten und Vater; als Künstler gewaltig, seine Umgebung an Einsicht und Begabung überragend und doch durch ein ewiges Mifstrauen gegen sich selbst niedergehalten, ohne Hoffnung dem immer unerreichten Ziele zutrachtend.

Beiden hat dieselbe sie vor den Kunstgenossen auszeichnende schroffe Ehrlichkeit, das unablässige mühevolle Werben um das Höchste, um die Wahrheit in Kunst und Leben, ihre Merkmale aufgedrückt. Kramer trägt den Nacken gebeugt wie unter einem Joch, sein Gesicht ist blafs und grüblerisch; dem Alten sind in das eckige Gesicht die Kummerfalten wie mit dem Prägestock gepreſst, und die geschwollenen und geröteten Lider über den müden Augen, die scharf eingeschnittenen Thränensäcke, der schmerzverzogene Mund erzählen von einem langen in rastloser, heifser Gedankenarbeit durchgekämpften Leben. Und wenn Hauptmann seine Beschreibung der Person zusammenfafst: „Es ist alles in allem eine absonderliche, bedeutende, nach dem ersten Blick eher abstofsende als anziehende Erscheinung“, so pafst dies ebenso gut auf den Wiener Maler wie auf den Schlesier.

Sobald es sich jedoch darum handelt, von aufsen nach innen zu dringen, Ibsens schweren Bergmannshammer zu handhaben — „Brich den Weg mir, schwerer Hammer, zur geheimen Herzenskammer“ —, versagt schon in den Anfängen Hauptmanns Kraft. Nur im zweiten und vierten Akte läfst er seinen Helden überhaupt auftreten, in den übrigen bemüht er sich wiederum damit, an taubem Gestein herumzuklopfen, und freut sich an schlechtem Glimmer, als wär' es echtes Metall. Kramer schrumpft gleich nach den ersten Sätzen zusammen, nur das Absonderliche und Abstofsende sticht heraus, nirgend das Bedeutende. „Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges“, heifst es in der Vorschrift. Er gebraucht dann wohl einzelne scharfe, unwirsche Redewendungen und derbe, ja in Gegenwart seiner Tochter unziemliche Vergleiche, aber trotzdem bleibt überall seine Beredsamkeit matt und wirkungslos. In der Novelle hingegen, wo ja nichts dem Schauspieler und der Betonung kann überlassen werden, springt uns doch der bitter-

humorvolle Grimm des Alten, seine Welt- und Menschenverachtung schmerzhaft ins Gesicht, empfangen wir zugleich mit dem streberhaften, unehrlichen Schüler, dem Gegenstand seines Zornes, Schlag auf Schlag. Und wie ist seine „Sprechweise“ der besondere Ausdruck dieses besondern leidenschaftlichen Empfindens, wie versteht es die Dichterin, nur durch die Wortstellung den Eindruck leicht flutender, nachlässiger Rede hervorzubringen und dem Hochdeutschen durch wenige kleine Abweichungen eine süddeutsche Färbung zu verleihen, während nichts so sehr dem Schauspiel schadet als Kramen mundartliche Angewohnheiten, die fast jeden Satz verunstalten, den er spricht. Sollen Betrachtungen über das Erhabenste in der Kunst, wie er sie im ersten Aufzuge vorträgt, den Hörer ernst stimmen, sollen ihn im letzten Akte die pathetisch-lyrischen, stellenweise schön eingekleideten Gedanken über Tod und Liebe bewegen, wenn das eingeschobene „Hör'n Se, Seh'n Se“ sie unablässig unterbricht?

Nach jahrelanger Einsamkeit in einem Gebirgsdörfchen, wohin der „Alte“ von der Stadt und Akademie entflohen ist, erzählt er mehr sich selbst als seinem nicht sehr würdigen Gegenüber, dem ehemaligen Schüler, dessen unvermuteter Anblick eben die alten Erinnerungen in ihm wach ruft, die kurze, einfache Geschichte seines Lebens. Klar wird uns Ursache und Wirkung; alles, was da scheinbar kunstlos und stückweise aus dem Gedächtnis des Greises hervorgeholt wird, zeigt das aus dem Gestern geborene Heute und Morgen. In Michael Kramers Vergangenheit und Gegenwart, wenn sie sich nun vor uns entrollt, sind überall Lücken — fehlt die unzerreifsbare Kette des Gewesenen, Gewordenen, Seienden.

Das ist um so mehr zu rügen, als die Fabel an und für sich gut wäre, der Konflikt zwischen Vater und Sohn menschlich anziehend und durch den Künstlerberuf der beiden noch der Steigerung und Vertiefung fähig. Der Vater der gröfsere Mensch, der Sohn der gröfsere Künstler; der Vater seine Gaben sammelnd, weise mit ihnen haushaltend, der Sohn die seinen vergeudend in einem wüsten Leben. Und dafs der Vater, der eifrige, aber unbelohnte Diener der Kunst, in einem [illegible], im eignen Sohne den Schatz verborgen ruhen weifs

und ihn doch nicht heben kann, welch feines Motiv geht hier durch die Art der Benutzung verloren, weil uns der Dichter nicht unterweist, wie es denn so kam und kommen mufste, wieso denn der Sohn, den Kramer bei der Geburt mit Jubel empfangen in der Vorahnung, er sei der gröfsere — „ich nicht, aber du vielleicht“ —, den er in seiner Klause wie im Tempel Gott dargestellt hat, wieso der bei genialer Begabung zu einem auch innerlich mifsgestalteten, zu einem gemeinen und niedrigen, im Kern angefressenen Menschen herangewachsen ist. Nur die äufsere Häfslichkeit und das Talent werden uns sogleich deutlich als Erbe vom Vater her, aber die Mitgift, an der der Unglückliche verdirbt, die moralische Schwäche und Feigheit, ist weder in ihrem Ursprung noch in ihrer Entwicklung so recht erkennbar.

Der „Alte“ gäbe die Fingerzeige zu einer solchen Möglichkeit, obwohl seine Familienverhältnisse ganz anders liegen, wie denn auch das Kaleidoskop des Lebens stets aus den gleichen bunten Bestandteilen die verschiedenen Muster zusammenwürfelt. „Wir waren seit drei Jahren verheiratet“, sagt er im Laufe seiner Erzählung, „und ich wufste von meiner Frau nur, dafs sie schön war“. Künstler knüpfen, hingerissen von Schönheit und Jugend, bekanntlich leicht das Band, das sich dann nicht ganz so schnell wieder lockern oder zerschneiden läfst. Besonders, wenn der Künstler zugleich Lehrer an einer Kunstschule, also Beamter ist, wird er nach Umständen in der fürchterlichen „Zwangsanstalt“ der Ehe ausdauern müssen. Hauptmann führt uns selbst im Stücke an der Ehe des Malers Lachmann das traurige Beispiel solch einer unüberlegten Künstlerheirat vor. Wie gut könnte es also sein, dafs Kramer als junger, unerfahrener Mensch sich weggeworfen hätte — an sein Modell vielleicht — und so unschuldig schuldig geworden wäre an seines Sohnes Schicksal, indem dieser die schlechten, nicht zu dämpfenden, sein Talent und Leben vernichtenden Eigenschaften der Mutter geerbt hätte. George Sand, ihrer Zeit in so mancher Beziehung voraus, sagt von Karl und Franz Moor, den Söhnen eines schwachen, gutmütigen und leichtgläubigen Vaters: „On voudrait voir la lionne, qui les a enfantés, ou entendre rappeler d'elle quelque trait qui expliquât l'origine

des violentes passions de ces deux types redoutables.“ Nun sehen wir zwar im ersten Akte die Mutter Arnold Kramers, „eine weifshaarige, ungefähr sechsundfünfzigjährige Frau von unruhigem, sorgenvollem Wesen“, aber den Gesprächen entnehmen wir nur, dafs sie unter der scheinbaren Härte des Gatten leidet, so wenig wie der Sohn zu dem „Gütigen, Menschlichen“ in ihm vorzudringen vermag und zum Sohne hält wie die Tochter zum Vater. So ähnelt sie der unbedeutenden, gegen Mann und Kinder wehrlosen Familienmutter im „Friedensfest“, und ihre Versuche, Arnold zum Guten zu überreden, erinnern ebenso an die Art der alten Frau Vockerat. Doch bleibt die Zeichnung überall unbestimmt und oberflächlich — wir erfahren nicht einmal, wie sich die Mutter mit dem Selbstmord des Sohnes abfindet.

Weiterhin hätte der Dichter, um diese neue Familienkatastrophe so klar und folgerichtig zu begründen wie die im „Friedensfest“, sein und unser Augenmerk mehr, als geschehen ist, auf die Vorgeschichte hinlenken, seinem Helden auch in dessen eigenem Bewufstsein die Schuld an der unglücklichen Entwicklung des Sohnes aufbürden müssen. Wir hören wohl im ersten Akte, dafs es Kramer von Anfang an mit dem Knaben bös versehen habe, dafs der immer in feiger Furcht vor ihm Zitternde noch als Fünfzehnjähriger körperlich sei gezüchtigt worden wegen eines Betruges, den er wieder nur aus Angst vor dem Vater begangen. Und in der ersten Scene des zweiten Aufzugs, der ersten, in der er auftritt, verurteilt Kramer dann im Gespräche mit Lachmann von seiner väterlichen Höhe herab in scharfen und zugleich hoffnungslosen Worten den, der Fleisch und Blut von ihm empfangen hat: „Es ist keine gute Faser an ihm. Der Junge ist angefressen im Kern. Ein schlechter Mensch! Das kann sich nicht ändern, das ändert sich nicht.“ In der dritten Scene aber versucht er trotzdem, zu spät und mit ungeschicktem Beginnen, aus dem Steine Funken zu schlagen: da soll der knabenhaft Verlogene, Verlotterte plötzlich Mannesmut zur Schau tragen. „Sage doch etwas wie Mann zu Mann. Sprich meinetwegen wie Freund zum Freund. That ich dir Unrecht? Belehre mich doch! Rede!“ — „Warum kriechst du denn immer vor mir

herum? Die Feigheit veracht' ich, das weifst du ja. Sage: mein Vater ist ein Tyrann. Mein Vater quält mich. Mein Vater plagt mich." — „Sage mir, wie ich mich bessern soll. Ich werde mich bessern, auf Ehrenwort" u. s. w. Ein merkwürdiges Verlangen des auch geistig so Überlegenen an den in jedem Sinne Unmündigen! Und selbst, wenn sich Arnold zu der Belehrung aufraffen, der in ihm aufgespeicherten Bitterkeit Ausdruck leihen könnte — es würde trotzdem nichts fruchten, und der Vater seine schroffe, herrische Natur nicht besser zu besiegen fähig sein wie der Sohn seine schlaffe. Aufserdem zeigt Kramer dieselbe eigentümliche Unempfindung des Gewissens wie Loth, Anna Mahr und Heinrich der Glockengiefser. Sie alle bereuen nichts, wollen nicht bereuen. Das soll ihre Stärke bekunden, verrät aber in Wahrheit nur einen, unsre Teilnahme mehr, als gut ist, herabmindernden seelischen Mangel. Wenn Kramer im letzten Aufzug Totenwache hält an des Sohnes Bahre, gesteht er ein: „Ich habe den Jungen maltraitiert. . . . Ich habe diese Pflanze vielleicht erstickt. Vielleicht hab' ich ihm seine Sonne verstellt: dann wär er in meinem Schatten verschmachtet . . .", versichert aber zum Schlufs: „Reue? Reue kenne ich nicht".

Dadurch, „hör'n Se", möchte man sagen, wird er nicht gröfser, sondern kleiner als der alte Maler der Novelle, dem seine Schuld nach so vielen Jahren noch auf der Seele brennt. Und wie fein ist dort des Meisters Unterlassungssünde gegen die eigene Frau wie gegen das von ihm verführte und verlassene Mädchen und ihr Kind psychologisch erklärt. Im Rückblick auf seine überthätigen Tage erschauen wir und fühlen mit den Zwiespalt, der so leicht eines Künstlers Leben zerstört, wenn er die Grenze überschreitet, die die berechtigten Pflichten gegen sich selbst von einem die Mitmenschen vergessenden herzlosen künstlerischen Egoismus trennt. Die Versuchung ist grofs und erneuert sich stündlich: das einseitige, alle Kräfte des Geistes aufsaugende Streben, die glühende Sehnsucht, das Höchste zu erreichen, der in weite Fernen gerichtete Blick machen blind für die Umgebung und die unscheinbaren nächsten Pflichten. „Ich war eben nur ein Maler", schildert sich der Alte, „und sonst nichts. Den Kopf immer

voll Gedanken und Entwürfen, beim Ausführen des einen schon wieder besessen von hundert neuen, die drängen, die werben: Mich lafs entstehn! Ich bin das Rechte, das Grofse. Arbeit! Arbeit! Rastloses Schaffen — es giebt nur das — alles andre ist Plunder . . .“

Was wäre demnach natürlicher, als dafs Kramer, der Maler, nicht die pädagogische Fähigkeit besäfse', Arnolds schlimme Anlagen zu bezwingen, dafs er, im Kampfe mit der Arbeit seine ganze Energie ausgebend, keine übrig behielte, den Knaben mit fester Hand zu leiten, ja dafs er durch ungeduldige Härte ihn nur noch schneller auf der schiefen Bahn abwärts stiefse? So verbindet und folgert aber Hauptmann nicht. Kramer preist zwar auf der einen Seite den Segen der Arbeit: „Hör'n Se, Arbeit ist Leben, Lachmann! Ich bin blofs 'n lumpiger Kerl ohne Arbeit. In der Arbeit werd' ich zu was“ — auf der andern jedoch preist er noch mehr den Segen der Pflichten gegen die Familie: „Pflichten, Pflichten, das ist die Hauptsache. Das macht den Mann erst zum Mann, hör'n Se. Das Leben erkennen im ganzen Ernst und hernach, seh'n Se, mag man sich drüber erheben.“ Allein überall stehn diese Lehrsätze unvermittelt und ohne rechte Beziehung zu einander oder zu dem, der sie ausspricht, weil er eben nicht, wie der Alte, die Wurzel seiner Erfahrungen kennt und also nicht mit der scharfen Axt der Reue bis zu ihr dringt, sondern in einer Art dumpfen Schmerzes nur oben die gleichgültigen Zweige und Blätter seines Lebensbaumes abschlägt und vereinzelt hinstreut. Darum wirkt es wie leere Redensart, wenn er im Schlufsakte meint: „Leid, Leid, Leid, Leid! Schmecken Sie, was in dem Worte liegt? . . . was sich herbeiläfst, uns niederzubeugen, ist herrlich und ungeheuer zugleich. Das fühlen wir dann, das sehen wir fast zugleich, und hör'n Se, da wird man aus Leiden — grofs.“

Noch äufserlicher wurde der Sohn vom Dichter aufgefafst. Den beiden grofsen Realisten Tolstoj und Dostojewskij ist mehr als einmal gelungen, woran der am Unwichtigen, Kleinlichen haftende Naturalismus notwendig scheitern mufs: unser ganzes Herz für einen Verworfenen gefangen zu nehmen, ja unser Mitleid bis zu einem schmerzlichen Grade zu steigern. Für

Arnold Kramer bleiben wir kalt von Anfang bis Ende. Wenn ihm, den die Natur schon so stiefmütterlich behandelt hat, nur einmal unverdientes Unrecht geschähe, wenn nur noch ein Funken glühte in seinem vorzeitig ausgebrannten Innern, dafs es uns mit Angst erfüllte, des Vaters Rauheit werde das letzte Willensflämmchen unversehens in ihm auslöschen! Aber es lebt und regt sich schon bei Beginn des Stückes nichts mehr in dieser Seele. Mag er nun am Schlusse des dritten Aufzugs auch seinen Leib zerstören — sein Tod rührt uns so wenig wie sein Leben.

Und nicht einmal die Schauer dürfen wir empfinden, die die Leiden der Kreatur begleiten, nicht zittern und bangen um den in den Tod Gehetzten: nicht einmal der Augenblick des Unterganges ist grofs und mächtig festgehalten. Arnold hat sich in eine „kleine, nichtsnutzige Bierhebe“ verliebt und stellt ihr auf sonderbare, täppische Weise nach. In der Wirtsstube ihres Vaters verbringt er die Nächte, in einer Ecke kauernd, die bequeme Zielscheibe für die rohen Sticheleien der Herren vom Stammtisch. Der Schauplatz — zwei Gaststuben, Bedienung und Gäste von der einen in die andre gehend —, die Kneipenatmosphäre, die platten Witze: alles ist genau dem vierten Akte des „Crampton“ nachgebildet. Aber in der Komödie nimmt Crampton am Schlusse des Aktes gemütlich seinen Hut und entfernt sich; hier folgt, schlecht vorbereitet und deshalb schon wirkungslos, die Katastrophe im Nebenzimmer. Arnold, diesen Abend von den Gästen besonders zur Eifersucht gereizt, zieht einen schlechten Revolver hervor: da fallen sie über ihn her und prügeln ihn hinaus, ohne dafs er sich, schwach und feige, wie er ist, zur Wehr setzen könnte. Nur in abgebrochenen Sätzen dringt der Wortwechsel zu uns, und alles, was wir von Arnolds Bedrängnis mit durchmachen, ist, dafs er totenblafs über das Zimmer und zur Thüre eilt, die betrunkenen Verfolger hinter ihm drein.

In einer Scene seines geschichtlichen Romans „Krieg und Frieden“ erschüttert uns Tolstoj auf das heftigste um eines bis dahin gar nicht erwähnten jungen Menschen willen. Wir wissen nichts von seinem Vorleben, als dafs er zur Zwangsarbeit verurteilt worden ist; wissen nicht, ob Vater oder Mutter ihn betrauern werden; die Welt verliert keinen Künstler

in ihm, wie in Arnold Kramer. Und dennoch krampft sich unsre ganze Seele in Grauen und Mitleid zusammen, wenn ihn Rostoptschin, der Gouverneur von Moskau, kurz vor dem Einzug Napoleons, dem aufgeregten Volke als Verräter preisgiebt.

Erst wenn sich der Vorhang wieder öffnet und Arnolds Leiche im Atelier seines Vaters aufgebahrt ist, hören wir, dafs ihn die Scham, Furcht vor dem Vater und der aufs neue ausbrechende Verfolgungswahn ins Wasser getrieben haben. Und jetzt, da er sich zum letzten Schlummer gestreckt hat, zu spät für unser Mitgefühl, verschwendet der Dichter mit dem Vater all die liebende Bemühung, die sie beide dem Lebenden schuldig geblieben, an die starre Hülle. Erst des Todes Majestät läfst sie den edlen Zug in seinem Angesichte sehen, klärt und reinigt ihnen diese Maske und webt die Märtyrerglorie um das gesunkene Haupt. „Was jetzt auf seinem Gesichte liegt, das alles, Lachmann, hat in ihm gelegen. Das fühlt' ich, das wufst' ich, das kannt' ich in ihm und konnte ihn doch nicht heben, den Schatz. Seh'n Se, nun hat ihn der Tod gehoben. — Nun ist alles voll Klarheit um ihn her, das geht von ihm aus, von dem Antlitz, Lachmann, und hör'n Se, ich buhle um dieses Licht wie so'n schwarzer, betrunkner Schmetterling." Überlang philosophiert Michael Kramer so vor der Leiche und findet manches tiefe Wort, manchen schönen Vergleich. Aber: „Das drängt sich zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung. Wir wollen uns nichts entgleiten lassen und alles entgleitet doch, wie es kommt!" Mit so mancher andern entgleitet dem Dramatiker hier notwendig auch die ausgeklügelte Schlufswirkung. Die Gedanken über Tod, Liebe und Leben sind nicht organisch dem Ganzen verbunden, nicht aus ihm erwachsen. Sie streichen wie ein Schwarm dunkler Zugvögel über die düster beleuchtete Bühne. Dann fällt der Vorhang.

„Alter Überwinder du! Fafst könnt' man dich beneiden", murmelt der Besucher des „Alten" in der Novelle vor sich hin, als er von ihm Abschied nimmt. Wer beneidete Kramer um die Läuterung und Überwindung, die er sich wortreich anzudichten sucht?

Fremd und teilnahmlos verlassen wir Vater und Sohn,

verdrieſslich und gelangweilt die übrigen Personen. Der ehemalige Schüler des „Alten“ und jetzige berühmte junge Künstler ist zwar als Vertreter einer der Erzählerin verhaſsten modernen Richtung sehr übertrieben geschildert — eine Karikatur, aber doch eine witzige und treffende. Kramers früherer Schüler hat gar kein Gesicht erhalten. Er und Kramers Tochter treten in jedem Akte auf und reden ohne Ende mit einem Schwall von Umstandswörtern („ganz vollständig“, „das ist doch ganz auſser Frage so ziemlich“, „allerdings geradezu“) — über nichts. Die andern Nebenpersonen füllen aus in der wenig nachahmenswerten Weise des „Crampton“.

Auf ein nachlässig gefügtes Gerüst wurde die dürftigste Menschenbildung aufgenagelt — wahrhaft ans Kreuz geschlagen. Es wechselt ein quälender Eindruck mit dem andern im Schauspiel Michael Kramer — und so werden nicht bloſs diejenigen zurückgestoſsen, die nur dem Inhalt eines Werkes Aufmerksamkeit widmen, sondern auch die ästhetisch Empfindenden durch die miſslungene innere und äuſsere Form, durch das Miſsverhältnis zwischen dem Wollen und Können des Dichters.

Viele Beurteiler haben sein Wollen, seinen Eifer bezweifelt und durchblicken lassen, daſs er nun, nach reicher Ruhmesernte, leichtsinnig in der Arbeit, ja liederlich verfahre. Zu solchem Verdachte giebt Hauptmanns schlicht-ernstes Wesen kein Recht. Auch kennen sie die Gesetze des Schaffens nicht, die so sprechen, wissen nicht, daſs meist trotz aller heiſsen Mühen das gelungene oder miſslungene Werk ein Erbteil ist aus unbekannter Hand, ein Heimfall ohne eignes Verdienst oder Verschulden. Fehlt der Stunde die Weihe: nichts fruchtet dann die Inbrunst der Gefühle, es erzeugt sich kein neues, von der Person des Schaffenden rein abgelöstes Leben. „In Wonneschauern empfangen, in seligen Leiden geboren und — leblos!“ seufzt der „Alte“ voll Bitterkeit vor dem Bilde, in dem sich sein Höchstes hätte vollenden sollen. Aber Talent und Selbsterkenntnis sind nicht bei jedem, wie bei ihm, ein Geschwisterpaar, und von all den düstern Ansichten und Weissagungen, Hauptmann werde sich nicht mehr erheben, kommt vermutlich nur so viel der Wahrheit nahe, daſs er sich von dem eignen wachsenden Ruhme und den Erwartungen der

Freunde gehetzt fühlt und darum selbst nicht beherzigt, was so gut wie der „Alte“ sein Michael Kramer mahnend ausspricht. „Überproduktivität ist ein Schwächezustand, das bewährt sich im einzelnen wie im grofsen Ganzen“, so verwirft der eine seine letzte Schaffensperiode, und der andre klagt: „Ich lebe nun sieben Jahre mit dem Bilde. . . Es mufs doch was da sein, eh man was zeigt. Glauben Sie denn, das is'n Spafs? Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen — hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu.“

Galt es auch nicht, den Schmerzensmann, das mit dem Leiden der Menschheit umkränzte Haupt zu malen, sondern nur einen aus vielen, einen Vater, dem der eigne Sohn die Dornenkrone aufsetzt — es hätte etwas da sein müssen, eh' man es zeigte, und das wäre vielleicht erschienen, hätte Hauptmann „der Zeit vertraut, die die Gedanken reift und die Formen sichert“.

Ada Negri.

Schicksal.
(Fatalità.)

Gedichte.

Ins Deutsche übertragen von

Hedwig Jahn.

Fünfte Auflage.

Stürme.
(Tempeste.)

Gedichte.

Ins Deutsche übertragen von

Hedwig Jahn.

Zweite Auflage.

Jeder Band geheftet Mk. 3.—, elegant gebunden Mk. 4.—.

Alle Welt ist voll staunender Bewunderung der Schöpfungen einer jugendlichen Dichterin, die aus engumgrenzten, dürftigen Verhältnissen hervorgegangen, sich zu einer umfassenden Weltanschauung durchgerungen hat, die sie das Elend der Menschheit erkennen und mitfühlen läßt und sie begeistert, den Leidenden in hochpoetischen Worten zuzurufen, wie nur durch unverdrossene treue Hingabe an die Arbeit die ersehnte, erlösende Zukunft zu erringen sei. Aber auch warme Herzenstöne weiß die Dichterin anzuschlagen, zumal wenn sie der geliebten, sich für ihre Kinder aufopfernden Mutter gelten. Die Form gestaltet sich zu einer mannigfaltigen, dem Inhalt stets entsprechenden und künstlerisch vollendeten. — Die meisterhafte Übertragung läßt diese wie ein Original erscheinen.

Italienische Lyrik

seit der Mitte des 13. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart.

In deutschen Übertragungen herausgegeben und mit biographischen Notizen versehen von **Fritz Gundlach.**

Geheftet Mk. 6.—, elegant gebunden Mk. 7.50.

450 Seiten. — Groß 8°. — In vorzüglichem Druck auf Büttenpapier.

298 Gedichte von 128 Dichtern und 52 Volksliedern.

Ein wertvoller Beitrag zur italienischen Litteraturgeschichte, der die italienische Lyrik, mit Dante, Michelangelo, Petrarca beginnend, bis zu den Modernen d'Annunzio, Carducci, Ada Negri u. a. in meisterhaften Übertragungen unserer ersten und bekanntesten Emanuel Geibel, Paul Heyse, Graf Schack, Sophie Hasenclever, Hedwig Jahn u. a. und in seiner Bedeutung allseitig anerkannt wird.

„Wir zweifeln nicht, daß die Anthologie jedem Gebildeten eine dankbare sein wird."

Alexander Duncker, Berlin W.

Aus den Papieren eines modernen Theologen.

Stimmungsbilder von **Franz Breda.**

Geheftet Mk. 2.—,
gebunden Mk. 3.—.

Auf der Stellenjagd. — Angstpredigten. — Meine Pfarrerin. — Meine jungen Alten. — Im Blumenthal. — Richtet nicht! — Verfolgt um der Wahrheit willen. — Benjamin. — Freund Hein. — Idealistenträume. — Mein Ältester. — Es will Abend werden.

„Es sind frische, lebendige Bilder, die an unserem Auge vorüberziehen und uns einen Einblick gewähren in die inneren und äußeren Erlebnisse des Verfassers, der sich vom Kandidaten, in dessen Seele sich Geistliches und Weltliches noch hart stößt, zum ausgereiften Manne mit einer harmonischen, christlichen Welt- und Lebensauffassung emporentwickelt und, was besonders sympathisch berührt, sich etwas von dem bewahrt hat, was man die ewige Jugend zu nennen pflegt. Mag sich auch im einzelnen hier und da Widerspruch erheben, **wer Gemüt hat und wem sein inwendiger Mensch noch nicht zu ein paar dogmatischen Formeln zusammengeschrumpft ist, wird das Büchlein,** aus dem leichter Scherz lacht und doch auch tiefer Lebensernst ohne Mache predigt, **nicht ohne Dank gegen den Verfasser aus der Hand legen.** Die Stimmungsbilder haben nicht nur ein theologisch-pfarramtliches, sondern ein allgemein menschliches Interesse und so seien sie denn weiteren Kreisen empfohlen."

Zauber der Ehe.

Von **Richard Hamel.**

4. umgestaltete Auflage von „Ein Wonnejahr".

Elegant ausgestattet. Geheftet Mk. 3.—, gebunden Mk. 4.—.

„Das Buch enthält viel, sehr viel und — nur Gutes, das sicherlich auch dem ernsten Manne zusagt. Die Prosastücke sind bald tiefergehende Betrachtungen, bald sinnige Gedankenspiele, bald hingehauchte Bilder in der Form der Jean Paulschen Streckverse; die poetischen Stücke sind **bald Lieder im Volkston,** einfach und lieb, **bald höherwogende Lyrik in Hymnen- und Dithyrambenform, bald balladenartig** und **bald wieder in der knappen Form des Sinnspruches** sich gebend, alles entsprechend den behandelten Gedanken. Auch die Gedichte sind oft tiefsinnigen, lehrhaften Inhalts. **Diese große Mannigfaltigkeit** empfiehlt das Buch ganz besonders. Hintereinander fort, wie einen Roman, wird man es nicht lesen und kann man es auch nicht lesen. Es will langsam, mit Unterbrechungen gelesen sein, um genossen zu werden. Dann ist es aber auch ein Genuß!"

Superintendent **Trümpelmann** im „Deutschen Wochenblatt."

Leidens Erdengang.

Ein Märchenkreis von **Carmen Sylva.**

Fünfte Auflage. Geheftet Mk. 2.—, gebunden Mk. 3.—.

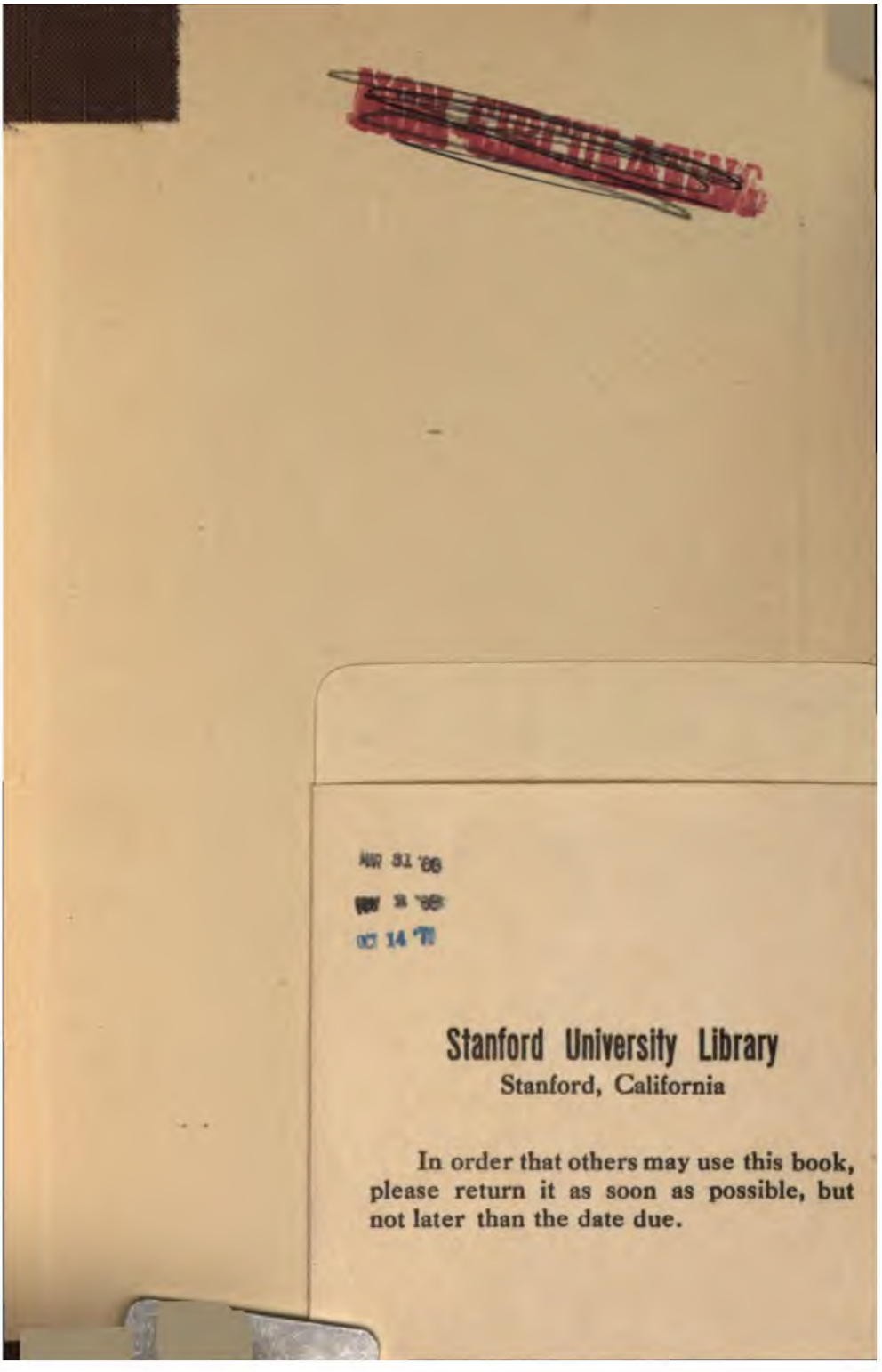
Illustrierte Quartausgabe. Prachtband Mk. 7.50.

Das bedeutsamste Werk der Königlichen Dichterin, welches am meisten gelesen, am höchsten anerkannt wird. — Eine Schöpfung, die alle Phasen menschlichen Fühlens und Empfindens im Spiegelbilde vorführt, die das Leid in poetischer Verklärung die Welt durchziehen und einen harmonischen Abschluß seiner Wanderung finden läßt, hat überall einen

ebenso tief ergreifenden, als erhebenden Eindruck hervorgerufen.

Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr.

JAN 10 1947



MAR 31 '66
OCT 14 '71

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.